

Afrika ausstellen

Expositorische Erzählungen in
Deutschland und Südafrika

im Fachbereich Gesellschafts- und
Geschichtswissenschaften
der Technischen Universität Darmstadt

zur Erlangung des Grades
Doktor philosophiae (Dr. phil.)

Dissertation von
Alexander-Ferdinand Kiesel

Erstgutachter: Prof. Dr. Thomas Weitin
Zweitgutachter: Prof. Dr. Bernd-Alexander Stiegler

Darmstadt 2019

Kiesel, Alexander-Ferdinand: Afrika ausstellen. Expositorische Erzählungen in Deutschland und Südafrika

Darmstadt, Technische Universität Darmstadt

Jahr der Veröffentlichung auf TUpriints: 2020

Tag der mündlichen Prüfung: 25.04.2019

Veröffentlicht unter CC BY-SA 4.0 International

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Danksagung

„Eine Dissertation ist nicht einfach eine wissenschaftliche Arbeit. Eine Dissertation ist eine Lebensphase.“ In der Begrüßungsveranstaltung für neue Doktorandinnen und Doktoranden an der Universität Konstanz hörte ich dereinst diesen Satz. Er hat sich als wahr erwiesen. Die Zeit, in der ich an der vorliegenden Studie gearbeitet habe, war für mich eine intensive Erfahrung. Viele Menschen haben mich unterstützt. Ihnen allen ist ausdrücklich zu danken, denn sie alle haben zum Gelingen des Unterfangens beigetragen.

Den akademischen Weg dieser Arbeit hat insbesondere Prof. Dr. Thomas Weitin, mein Doktorvater, unterstützt und begleitet. Ihm bin ich zu großem Dank verpflichtet. Ebenso dem Zweitgutachter dieser Dissertation, Prof. Dr. Bernd Stiegler, der die Vollendung der Arbeit wohlwollend verfolgt hat. Einen großen Anteil am Gelingen der Studie hatte ferner Prof. Dr. Kirsten Mahlke, die den Entstehungsprozess der vorliegenden Untersuchung stets interessiert begleitet hat. Auch Prof. Dr. Bernd Grewe, Universität Tübingen, ist zu danken. Er gab mir die Möglichkeit, meine Erkenntnisse in seinem Lehrstuhlkolloquium vorzustellen und hat mir das Vertrauen geschenkt, mich als Wissenschaftlicher Mitarbeiter in seinem Team willkommen zu heißen.

Ohne meine Kollegen und Freunde an der Universität Konstanz wäre die Anfertigung der vorliegenden Arbeit kaum vorstellbar gewesen. Die Anregungen und Impulse, die ich in unzähligen Diskussionen innerhalb des Doktorandenkollegs „Europa in der globalisierten Welt“ erhalten habe, waren von unschätzbarem Wert. Auch mit den Mitgliedern verschiedener Jahrgänge des Master-Studiengangs „Kulturelle Grundlagen Europas“ durfte ich fruchtbare Debatten führen. Das anregende Umfeld des Exzellenzclusters „Kulturelle Grundlagen von Integration“ hat die intellektuelle Basis der vorliegenden Studie maßgeblich geprägt. Die Unterstützung des Clusters machte zudem die notwendigen Forschungsreisen möglich. Auch das hervorragende Lektorat der Dissertation durch Simone Warta wurde durch den Cluster ermöglicht.

Unzählige Diskussionspartner haben auf Tagungen und in Arbeitsgesprächen ihren Anteil an der Entstehung dieser Arbeit gehabt. Hervorheben möchte ich die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter der Museen, die in dieser Studie behandelt werden. Die Gespräche verliefen stets in einer offenen und freundlichen Atmosphäre –

gerade aufgrund meines kritischen Ansatzes war dies nicht immer selbstverständlich. Zahlreiche Personen standen mir zudem bereitwillig zur Aufzeichnung von Expertengesprächen zur Verfügung. Dafür möchte ich mich besonders bedanken, auch wenn die Ausrichtung der abgefassten Arbeit eine Einbettung des auf diese Weise gewonnen Materials letztlich kaum notwendig machte.

Ein besonders großes Dankeschön geht an meine Freunde außerhalb der akademischen Welt. Das Verständnis und die Unterstützung, die ich während meiner Arbeit an der Dissertation von dort erfahren habe, waren überwältigend. Ohne die große Kraft, die ich aus der Unterstützung durch meine Familie gewinnen konnte, wäre die erfolgreiche Vollendung der Dissertation ebenso nicht möglich gewesen. Meine Nichten Carlotta und Maja und meine Neffen Matti und Till haben mich immer wieder daran erinnert, wie interessant und lustig das Leben ist – und nicht zuletzt auch daran, dass die besten Sätze und Erklärungen meist die sind, die sich am einfachsten anhören. Meine Eltern Christine und Wolfgang Kiesel haben die Entstehung dieser Dissertation stets mit Interesse und Begeisterung verfolgt. Auf unzähligen Ebenen haben sie mich in den letzten Jahren unterstützt und so nicht nur die vorliegende Studie auf eine ganz spezielle Art geprägt, sondern auch mein Leben entscheidend mitgeformt. Ihnen widme ich die vorliegende Dissertation.

Inhaltsverzeichnis

Danksagung	I
Inhaltsverzeichnis	III
Abbildungsverzeichnis	V
1. Einleitung	1
1.1 Theoretische und Methodische Grundlagen: Gesellschaftliche Erzählungen vom Anderen und ihre Analyse im Museum	14
1.1.1 Afrika im Museum: Die Feststellung des Anderen	25
1.1.2 Dynamiken der Exposition: Das Museum als Verhandlungsort von Identitäten	29
1.2 Politiken der Inszenierung: Museums- und fachhistorische Annäherungen an ethnografische Ausstellungsmodi	40
2. Zwischen behutsamer Modifikation und beherzter Intervention: Modi der Reflexion in ethnografischen Ausstellungen	63
2.1 Phänomene der Alterisierung: Die Afrika-Schau des Museums für Völkerkunde zu Leipzig	68
2.2 „Out of Touch?\": Annäherungen an blinde Flecken der Repräsentation in der Ethnography Gallery des South African Museum in Kapstadt	79
2.3 Revolutionäre Brüche: Selbstreflexion als Prinzip der Interventions-Ausstellung „fremd“ in Leipzig	90
3. Die Suche nach der neuen Mitte: Veränderte Perspektiven auf Ethnografica in Deutschland und Südafrika	110
3.1 Neue Dialoge – Neue Identitäten?: Europa und Nicht-Europa im Berliner Humboldt Forum ..	115
3.2 Die Welt erfassen: Alte und neue Perspektiven auf Europa und die Anderen im Rautenstrauch-Joest-Museum Köln	126
3.3 Das Erbe der Felskunst: Zur Verknüpfung von Objekt, Wissenschaft und Identität	145
3.3.1 Eine afrikanische Renaissance: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik am Kap	146
3.3.2 Mythen von Natur und Kultur: Traditionen der Interpretation von Rock Art	154
3.3.3 Das Linton Panel: Einblicke in die Lebensgeschichte eines musealen Objekts	158
3.3.4 Museen als Motoren der (Identitäts-)Bildung: Das Wappen und die Felskunst im National Museum Bloemfontein	166
4. Verflechtungsgeschichten Afrikas: Dimensionen des Wissens und ihre expositorische Perspektivierung	170
4.1 Analyse der Verflechtung: Die Afrika-Schau des Übersee-Museums in Bremen	174
4.1.1 Looking for Grace: Geschichte, Macht und Ethnie in Afrika	177
4.1.2 Strategien der Verflechtung: Afrika als Ressource	194
4.1.3 Die Geburt Afrikas: Strategien des Eurozentrismus	203
4.2 Dimensionen der Verflechtung: Perspektiven auf die südafrikanische Vergangenheit im McGregor Museum Kimberley	214

4.2.1 Temporäre Verflechtungen: Zum Verhältnis von Geschichte und Vergangenheit	215
4.2.2 Verflechtung, Erinnerung, Empowerment: Die Frage der Human Remains	229
4.2.3 Re-Dimensionierungen Afrikas: San und Khoikhoi zwischen Heritage und Vereinnahmung	238
5. Ethno-Museum 21: Baustellen der Zukunft	252
5.1 Ein post-postkoloniales Projekt?: Identität und Verflechtung im Humboldt Forum	256
5.2 Das Ende der linearen Narrationen: Wege zur Provinzialisierung Europas	263
5.3 Welten in Bewegung: Mobilität und Heterogenität im 21. Jahrhundert	265
5.4 Afrika ausstellen: Eine Zwischenbilanz	271
Literaturverzeichnis	280
Anhang	304
A.1 Expertengespräche: Grundfragen zum Thema „Museen und Kolonialismus“ in Deutschland und Südafrika	304
A.1.1 Grundlage für die Expertengespräche in Südafrika: List of Questions on Ethnographic “Museums and Colonialism”	304
A.1.2 Grundlage für die Expertengespräche in Deutschland: Fragenkatalog zum Thema “Ethnologische Museen und Kolonialismus”	305
A.2 Liste der Interviewpartner – Expertengespräche in Deutschland und Südafrika	307
A.2.1: Gesprächspartner in Südafrika	307
A.2.2: Gesprächspartner in Deutschland	307
A.3 Expertengespräch mit Giselher Blesse (ehemaliger Kurator des Grassi-Museums für Völkerkunde zu Leipzig, Abteilung Afrika) am 16. März 2016 (via Telefon) – <i>Transkription (nicht in der Version zur Veröffentlichung enthalten)</i>	309
A.4 Konzeptpapier Dauerausstellung „Afrika – Völker und Kulturen“, Grassi Museum für Völkerkunde zu Leipzig (<i>nicht in der Version zur Veröffentlichung enthalten</i>)	309

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Interventions-Projekt „Leuchtschrift Alienation“, Sonderausstellung „GRASSI invites #1: fremd“, GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig, März 2016, Foto: Alexander-Ferdinand Kiesel.	64
Abbildung 2: Display „Völker in Südwest-Afrika“, Dauerausstellung „Afrika“, GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig, September 2013, Foto: Alexander-Ferdinand Kiesel.	69
Abbildung 3 und Abbildung 4: Display „Lobedu“ in der Ethnography Gallery mit fotografischer Intervention (Nahaufnahme), South African Museum (Kapstadt), September 2011, Foto: Alexander-Ferdinand Kiesel.	82
Abbildung 5: Sitzende Jungen-Figur im San-Display. South African Museum (Kapstadt), September 2011, Foto: Alexander-Ferdinand Kiesel.	84
Abbildung 6: „Erasure“-Display – „Out Of Sight? Out Of Mind?“, South African Museum (Kapstadt), Oktober 2015, Foto: Alexander-Ferdinand Kiesel.	88
Abbildung 7: Interventions-Projekt "Africa Bling Bling Hakuna Matata", Sonderausstellung "GRASSI invites #1: fremd", GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig, März 2016, Foto: Alexander-Ferdinand Kiesel.	101
Abbildung 8: Interventions-Projekt "Mitteilungen aus dem Deutschen Schutzgebiet", Sonderausstellung "GRASSI invites #1: fremd", GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig, März 2016, Foto: Alexander-Ferdinand Kiesel.	104
Abbildung 9: Expositorisches Arrangement zur Thematik „Begegnung und Aneignung“, Rautenstrauch-Joest-Museum Köln, Dezember 2014, Foto: Alexander-Ferdinand Kiesel.	129
Abbildung 10: Eingangsbereich des „Klischeecontainers“, Rautenstrauch-Joest-Museum Köln, Dezember 2014, Foto: Alexander-Ferdinand Kiesel.	131
Abbildung 11: „Die Welt in der Vitrine“ – Arrangement zur Darstellung der Sammlungsbewegungen des Rautenstrauch-Joest-Museums, Rautenstrauch-Joest-Museum Köln, Januar 2016, Foto: Alexander-Ferdinand Kiesel.	137
Abbildung 12: Objekte in Reisekisten – Arrangement über die Aktivitäten des Wilhelm Joest, Rautenstrauch-Joest-Museum Köln, Dezember 2014, Foto: Alexander-Ferdinand Kiesel.	141
Abbildung 13: Fragmente des Linton Panel, South African Museum (Kapstadt), September 2014, Foto: Alexander-Ferdinand Kiesel.	159
Abbildung 14: Das südafrikanische Nationalwappen mit Erläuterungen, McGregor Museum Kimberley, Oktober 2014, Foto: Alexander-Ferdinand Kiesel.	163
Abbildung 15: Darstellung einer Höhle mit „Bushman Artist at work“ (Original-Beschriftung), National Museum Bloemfontein, September 2014, Foto: Alexander-Ferdinand Kiesel.	168
Abbildung 16 und Abbildung 17: Historische (Ab-)Nutzung eines Ortes, Wildebeest Kuil Rock Art Centre, Oktober 2011, Foto: Alexander-Ferdinand Kiesel.	171
Abbildung 18: Kunstwerk „Looking for Grace“ (Sokari Douglas Camp), Übersee-Museum Bremen, Februar 2016, Foto: Alexander-Ferdinand Kiesel.	178
Abbildung 19 und Abbildung 20: Herero-Trachten im Wandel der Zeiten, Übersee-Museum Bremen, Februar 2016, Foto: Alexander-Ferdinand Kiesel.	181
Abbildung 21: Fotografie „Drei Herero in Swapokmund“ in der Bremer Afrika-Schau, Übersee-Museum Bremen, Februar 2016, Foto: Alexander-Ferdinand Kiesel.	182
Abbildung 22: Installation „Die Staaten Afrikas“, Übersee-Museum Bremen, Dezember 2013, Foto: Alexander-Ferdinand Kiesel.	188
Abbildung 23: „Kein Zentrum der Macht“ – Die San im südlichen Afrika, Übersee-Museum Bremen, Dezember 2013, Foto: Alexander-Ferdinand Kiesel.	191

Abbildung 24: Flüchtlingsboot – Afrika als Ressource?, Übersee-Museum Bremen, Februar 2016, Foto: Alexander-Ferdinand Kiesel.	198
Abbildung 25: Coltan im Alltag – Afrika als Ressource, Übersee-Museum Bremen, Februar 2016, Foto: Alexander-Ferdinand Kiesel.	200
Abbildung 26: Nashorn-Diorama – Natur als Ressource Afrikas, Übersee-Museum Bremen, Februar 2016, Foto: Alexander-Ferdinand Kiesel.	205
Abbildung 27: Satellitenkarte „Welterbe in Afrika“, Übersee-Museum Bremen, Dezember 2013, Foto: Alexander-Ferdinand Kiesel.	209
Abbildung 28: Points of View – Die Vergangenheit im Blick, McGregor Museum Kimberley, Oktober 2014, Foto: Alexander-Ferdinand Kiesel.	217
Abbildung 29: Verflochtene und entflochtene Geschichte(n), McGregor Museum Kimberley, Oktober 2014, Foto: Alexander-Ferdinand Kiesel.	220
Abbildung 30: Respect for the Dead – Vitrine in der Ancestors Gallery, McGregor Museum Kimberley, Oktober 2014, Foto: Alexander-Ferdinand Kiesel.	231
Abbildung 31: Festakt an der University of the Witwatersrand – Rückgabe der Gebeine von Cornelis Kok II., McGregor Museum Kimberley, Oktober 2014, Foto: Alexander-Ferdinand Kiesel.	234
Abbildung 32: Unanswered Questions – Der Stammbaum des Cornelis Kok, McGregor Museum Kimberley, Oktober 2014, Foto: Alexander-Ferdinand Kiesel.	236
Abbildung 33 und Abbildung 34: The Volatile Frontier – ein Display in zwei Kontexten: Das Display ist in der Ancestors Gallery und in der Ausstellung Journey to Democracy zu finden, McGregor Museum Kimberley, Oktober 2014, Foto: Alexander-Ferdinand Kiesel.	239
Abbildung 35 und Abbildung 36: Texttafeln „Preamble to the Constitution of South Africa“ und „I am an African“, McGregor Museum Kimberley, Oktober 2014, Foto: Alexander-Ferdinand Kiesel.	244

1. Einleitung

Das touristische Zentrum Berlins wurde über Jahre hinweg von einer Baustelle dominiert, die 2019 fertig gestellt wurde und die Heimstatt des größten kulturpolitischen Projekts der Berliner Republik ist. In Berlins Mitte wurde das einstige Stadtschloss rekonstruiert, welches als ‚Humboldt Forum‘ unter anderem¹ die außereuropäischen Sammlungen der Stiftung Preußischer Kulturbesitz beherbergen wird. Die zentrale Bedeutung, die dieser Ausgestaltung und Nutzung des Berliner Schlosses für das kulturelle Leben in der deutschen Hauptstadt und in der gesamten Bundesrepublik zugerechnet wird, beschrieb die zuständige Kulturstatsministerin Monika Grütters auf dem Richtfest für die „größte Kulturbaustelle der Republik“² im Sommer 2015 so: „Wir feiern, dass eine einzigartige Idee ein Zuhause bekommt: Hier im künftigen Humboldt Forum soll erfahrbar werden, wofür der Name ‚Humboldt‘ steht: für die Tradition der Aufklärung, für die Idee der selbstbewussten, weltoffenen Annäherung der Völker, für das Ideal eines friedlichen Dialogs.“³ Den „Auszug aus Dahlem“⁴, wo die Objekte aus Asien, Amerika, Australien und Afrika bisher im Ethnologischen Museum präsentiert wurden, versteht Grütters als entscheidenden Beitrag zum Aufbau eines gleichberechtigten Dialogs der Kulturen im politischen Zentrum Deutschlands. Der Bauprozess des Humboldt Forums versinnbildlicht den Prozess des Kulturaustauschs – vorgeführt wird kultureller Dialog *under construction*.

Kaum etwas kann die Situation der in der vorliegenden Arbeit untersuchten ethnologischen Museen und Ausstellungen in Deutschland und Südafrika besser symbolisieren als dieses Bild der Baustelle Humboldt Forum und der mit ihr verbundenen kulturpolitischen Ambitionen. Am Konzept dieses Großprojekts ist

¹ Vgl. zur Debatte um die Nutzung des Berliner Schlossplatzes und die Inhalte des Humboldt Forums: Binder, Beate: Streitfall Stadtmitte. Der Berliner Schlossplatz, Köln 2009; König, Viola, Andrea Scholz (Hgg.): Humboldt Forum. Der lange Weg 1999–2012, Berlin 2012 (Baessler-Archiv 59); Flierl, Thomas, Hermann Parzinger (Hgg.): Humboldt Forum Berlin. Das Projekt, Berlin 2009; Zur Inklusion der Darstellung Berlins ins Humboldt Forum und die damit verbundenen Änderungen in der Gestaltung zuletzt etwa: Müller, Michael: Zeigen, was Berlin zur Weltstadt macht. Michael Müllers Konzept fürs Humboldtforum, Der Tagesspiegel (14.03.2015), URL: <http://www.tagesspiegel.de/kultur/michael-muellers-konzept-fuers-humboldtforum-zeigen-was-berlin-zur-weltstadt-macht/11502460.html> (letzter Zugriff: 01.02.2020).

² Grütters, Monika: Ein Türöffner fremder Welten. Rede zur Verleihung des Deutschen Nationalpreises an Neil MacGregor. 11.06.2015. URL: http://www.monika-gruetters.de/image/inhalte/file/RE_150616_Nationalpreis.pdf (letzter Zugriff: 09.04.2017), hier: S. 5.

³ Grütters, Monika: Wir feiern, dass eine einzigartige Idee ein Zuhause bekommt. Rede auf dem Richtfest für das Humboldt Forum. 12.06.2015. URL: http://www.monika-gruetters.de/image/inhalte/file/RE_150612_HuFo.pdf (letzter Zugriff: 09.04.2017).

⁴ Bisky, Jens: Humboldt Forum. Was wird im Berliner Schloss zu sehen sein? URL: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/Humboldt-Forum-auszug-aus-dahlem-1.2803875> (letzter Zugriff: 01.02.2020). Der Text wurde zunächst unter dem Titel „Auszug aus Dahlem“ in der *Süddeutschen Zeitung* publiziert, worauf auch der URL-Verweis hindeutet.

nämlich nicht zuletzt eine Debatte öffentlich virulent geworden, in der die zentralen Fragen um die museale Repräsentation außereuropäischer indigener Gruppen kulminieren: Wer agiert eigentlich im ethnologischen Museum – gibt es Stimmen, die Vorrang haben und solche, die unterdrückt werden? Welche historischen, sozialen, politischen und kulturellen Aspekte werden bei der Darstellung indigener Gruppen hervorgehoben und welche Gesichtspunkte und Positionen werden ausgeklammert? Spielt die Unterscheidung zwischen Europa und ‚den Anderen‘ bei der musealen Wissensvermittlung eine Rolle? Welche kuratorischen und inszenatorischen Mittel werden eingesetzt, um mit der Herausforderung durch binäre Modelle des Eigenen und des Fremden umzugehen – und welche Wirkung haben sie? Entstehen innerhalb der Ausstellungen narrative Entwürfe von Alterität und Identität? Schreiben sich derartige Narrationen in umfassendere Narrative ein – und wie sind diese gestaltet?

All diese Fragen haben die vorliegende Untersuchung geprägt und mitbestimmt. Es liegt in der Natur der Sache, dass manche Aspekte dabei einen größeren Raum einnehmen und andere eher hintergründig die Arbeit strukturieren. Ziel ist es, im Folgenden einen breiten Überblick über die Problemstellungen und Herausforderungen zu bieten, denen sich ethnografische Ausstellungen aktuell gegenübersehen. Anhand eingehender Analysen einzelner Ausstellungsensembles lege ich museale Repräsentationsstrategien dar und untersuche sie auf ihre Eigenheiten. Die Befunde stelle ich dann in den Kontext gesellschaftlicher und fachwissenschaftlicher Debatten und prüfe sie auf ihre Signifikanz in diesem Rahmen.

Die zur Bearbeitung ausgewählten Museen befinden sich in Deutschland und Südafrika, was zur Folge hat, dass der Akzent der Untersuchung auf den verschiedenen Strategien zur Darstellung indigener afrikanischer Gemeinschaften liegt – bzw. auf der Präsentation von Kunst und Kultur aus Afrika, wie einige deutsche Institutionen ihr Anliegen direkt oder indirekt umschreiben.⁵ Zu beachten ist

⁵ Prominent gemacht haben diesen Zusammenhang insbesondere die Ausstellungen des Ethnologischen Museums Berlin. Dort ist seit 2005 die Dauerausstellung „Kunst aus Afrika“ zu sehen, davor präsentierte die Afrika-Abteilung ihre Schau unter dem Titel „Afrika, Kunst und Kultur“. Auch das Museum Fünf Kontinente in München hebt auf die Thematik ab. Dort ist die Ausstellung programmatisch „Lebendige Traditionen, Kreative Gegenwart. Kunst aus Afrika“ betitelt. Der Zusammenhang zwischen Kunst und Kultur Afrikas wird aber auch in anderen Schauen durch die Zusammenstellung der Bestände (vgl. dazu meine Ausführungen zur Zurschaustellung von Benin-Kunst im Grassi Museum für Völkerkunde zu Leipzig im Kapitel 2.3 der vorliegenden Dissertation)

dabei, dass Afrika in den analysierten Schauen nicht eindimensional abgebildet wird. Statt auf ein genau umrissenes Konzept treffen Besucher vielmehr auf variantenreiche Formatierungen des afrikanischen Anderen. Dies liegt zum einen daran, dass zur Repräsentation Afrikas in den untersuchten Museen abhängig von den Sammlungsbeständen unterschiedliche Gruppen und Gemeinschaften herangezogen werden, zum anderen an der Tatsache, dass manche Einrichtungen Ausstellungskonzepte verfolgen, die von der klassischen völkerkundlichen Präsentationsweise abweichen. So hat sich etwa das Rautenstrauch-Joest-Museum in Köln einer kulturvergleichenden Ausrichtung verschrieben, die die ausgestellten Objekte und Artefakte nicht mehr durchgängig nach Herkunftskontinenten trennt. Und das Origins Centre in Johannesburg versteht sich als kulturhistorische Einrichtung, die durch die Erforschung prähistorischer Funde und die Interpretation indigener Felskunst eine neue nationale Identität für das Südafrika der Post-Apartheid zu entwerfen versucht.

Solch divergierende Ausstellungskonzepte verweisen darauf, dass die Wissensinhalte, die die Kuratoren vermitteln wollen, in den jeweiligen Institutionen unterschiedlich gelagert und gewichtet sind. Diese Inkongruenzen, die sowohl im länderübergreifenden Vergleich zwischen Deutschland und Südafrika als auch im mikroskopischen Vergleich einzelner Ausstellungen feststellbar sind, rühren von verschiedenen imaginären Entwürfen Afrikas her. Eva Raabe hat in diesem Zusammenhang darauf hingewiesen, dass es eine der vorrangigen Aufgaben musealer Ausstellungen sei, die individuellen Vorstellungen von Ausstellungsmachern und Besuchern so ineinander fließen zu lassen, dass ein verständliches Bild des Anderen entstehe.⁶ Wenn die expositorischen Ansätze der in der vorliegenden Arbeit untersuchten Häuser teils stark voneinander abweichen, so ist dies also durch die Schwerpunktsetzung der beteiligten Kuratoren begründet, die ihrerseits in der antizipierten Erwartungshaltung des angesprochenen Publikums wurzelt – diese Rezeptionserwartung fällt in den einzelnen Einrichtungen offensichtlich unterschiedlich aus. Die Vielfalt der Rezeptionsangebote ist mithin ein

oder die thematische Ausrichtung – etwa den Fokus auf Schönheit, den die Afrika-Schau des Museums für Völkerkunde Hamburg legt – hergestellt. Das Rautenstrauch-Joest-Museum in Köln widmet eine ganze Ausstellungssektion dem Thema Kunst und der Frage, wie sich durch Kategorisierungen von Objekten die Wahrnehmung durch den Betrachter beeinflussen und verändern lässt.

⁶ Raabe, Eva Ch.: Bild und Bilder als Weg zur Erkenntnis. Sehen und Lesen im Museum, in: Kraus, Michael, Mark Münzel (Hgg.): Museum und Universität in der Ethnologie, Bamberg 2003, S. 43-55. Hier: S. 43.

klares Indiz dafür, dass die Debatte um die Repräsentation Afrikas nicht in einem luftleeren und voraussetzungslosen Raum stattfindet. Sie ist vielmehr stark beeinflusst von der andauernden Diskussion um die Krise der Repräsentation, die in ihrem Kern eine Krise der Ethnologie als öffentlicher Wissenschaft ist.⁷

Welche Folgen diese Krise der „Wissenschaft vom kulturell Fremden“⁸ hat, wird in der publikumswirksamen politischen Debatte um das Humboldt Forum offenbar. Obwohl die Präsentation von Objekten und Artefakten aus anderen Kontinenten eine – wenn nicht die – tragende Säule des kulturpolitischen Konzepts hinter diesem Projekt ist, wird die Ethnologie als Wissenschaft in den allermeisten Verlautbarungen dazu ausgeklammert. An die Stelle der Auseinandersetzung mit der aktuellen Forschungspraxis der Ethnologie und ihres Erkenntniswertes in einer zunehmend diversifizierten Gesellschaft tritt in den Statements der Kulturstatsministerin Monika Grütters ein Lob der „Neugier auf das Andere, das Fremde, das Neuartige“, das seinen Platz im Humboldt Forum finden wird und zwar „im stadträumlichen Bezug zu den Zeugnissen unserer europäischen Kunst- und Kulturgeschichte, die sich direkt gegenüber auf der Museumsinsel befinden.“⁹ Deutlich wird: Grütters verbindet mit der Verbringung der ethnografischen Ausstellungen von Dahlem in die Mitte Berlins die Entstehung eines kulturellen Zentrums, das schon durch sein bauliches Konzept den Willen zu einem dialogischen Miteinander der Kulturen erkennen lässt.¹⁰ Diese klare Fokussierung auf den gleichberechtigten Dialog zwischen ‚uns‘ und den ‚Anderen‘ wirkt offen und weltgewandt. Hinter dieser Rhetorik verbirgt sich jedoch ein Denkmodell, das die eigene und die fremde Kultur klar voneinander unterscheidet

⁷ Vgl. dazu die Beiträge und Ausgangsposition im von Michael Kraus und Karoline Noack zusammengestellten Sammelband: Quo vadis, Völkerkundemuseum? Aktuelle Debatten zu ethnologischen Sammlungen in Museen und Universitäten, Bielefeld 2015. Interessante Anmerkungen zur andauernden Debatte um den eigenen disziplinären Kern in den ethnologisch arbeitenden Fächern sowie daraus resultierende Selbst- und Fremdbilder bietet: Kaschuba, Wolfgang: „Turns“ und „Tunes“. Zur Historizität ethnologischen Wissens. Hier zitiert nach der auf der Homepage Kaschubas einsehbaren Version: URL: <https://www.euroethno.hu-berlin.de/de/institut/personen/kaschuba/literatur/turns-und-tunes> (letzter Zugriff: 01.02.2020).

⁸ Diese Formulierung nutzt etwa Kohl in seinem Einführungsband: Kohl, Karl-Heinz: Ethnologie – die Wissenschaft vom kulturell Fremden. Eine Einführung, München 2012 (3. Auflage).

⁹ Grütters, Rede auf dem Richtfest für das Humboldt Forum.

¹⁰ Vgl. zur Bedeutung der stadträumlichen Positionierung von Museen: Förster, Larissa: Introduction, in: Förster, Larissa (Hg.), Transforming Knowledge Orders. Museums, Collections and Exhibitions, Paderborn 2014, S. 7-20. Hier: S. 9. Auch Mieke Bal nimmt die Positionen des American Museum of Natural History und des Metropolitan Museum of Art in New York als Ausgangspunkt für ihre vergleichenden Überlegungen: Bal, Mieke, Kulturanalyse. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Thomas Fechner-Smarsly und Sonja Neef, Frankfurt am Main 2002. Hier: S. 72-116.

und als quasi separate vorstellt.¹¹ Die angenommene Starre der Kulturen manifestiert sich im Berliner Fall geradezu in der scheinbar unverrückbaren Stabilität der Museumsbauten. Das Völkerkundemuseum als Repräsentationsraum wird damit doppelt codiert: In seinem Inneren werden einerseits fremde Dinge präsentiert, gleichzeitig übernimmt es architektonisch und städtebaulich die Funktion das Fremde einzuhegen und die Macht der ausstellenden Kultur zu demonstrieren. Anja Laukötter bezeichnet die frühen deutschen Völkerkundemuseen, die um die Wende zum 20. Jahrhundert entstanden, in diesem Sinne als „Orte der wissenschaftlich abgesicherten Selbstvergewisserung“ und behauptet, dass der Stil der damaligen Museumsbauten und der Umgang mit den Objekten des ‚Anderen‘ mindestens ebenso viel über die eigene wie über die fremde Kultur verraten.¹² Auch zu Beginn des 21. Jahrhunderts scheint sich daran kaum etwas geändert zu haben, wenngleich die Rhetorik der Ausstellenden sich gewandelt hat.¹³

Von einer Konstellation, in der sich Europa und Nicht-Europa in binärer Opposition gegenüberstehen, hat sich die fachwissenschaftliche Diskussion in der Ethnologie freilich inzwischen entfernt: Identitäten gelten den Ethnologen heute als fluide, prozesshaft und situativ.¹⁴ Zwischen der öffentlichen Erwartungshaltung einer Begegnung mit dem Fremden in der Ausstellung und der aktuellen akademischen Forschungslage tut sich ein Spalt auf, an dem sich ethnologische Museen aufreiben. Dadurch driften Universität und Museum zunehmend auseinander,¹⁵ was sich im

¹¹ Die Problematik der kulturpolitischen Rahmung des Humboldt Forums als bereits stadtarchitektonisch erkennbarer Ort des Dialogs der Kulturen hat Friedrich von Bose umfassend herausgearbeitet: von Bose, Friedrich: Das Humboldt Forum. Eine Ethnografie seiner Planung, Berlin 2016. Insbesondere: S. 64-112.

¹² Laukötter, Anja: Das Völkerkundemuseum, in: Geisthövel, Alexa, Habbo Knoch (Hgg.): Orte der Moderne. Erfahrungswelten des 19. und 20. Jahrhunderts, Frankfurt am Main 2005, S. 218-227. Hier: S. 226.

¹³ Anja Laukötters Überlegungen zum ersten ethnografischen Museumsboom in Deutschland lassen sich auf die Diskussion um das Humboldt Forum übertragen: Dass der Ort der Repräsentation des Fremden in Berlin künftig ein Schloss sein wird, ist dabei vielsagend, gelten doch Schlösser als typisch europäische Repräsentations- und Legitimationsräume von Macht. Ethnografische Museen in Deutschland war freilich bereits früher ein monumentaler Baustil eigen. Gut zu betrachten ist dies heute noch in Hamburg: Dort residiert das Völkerkundemuseum in einem herrschaftlichen Bau an der Rothenbaumchaussee. Schon durch ihre Architektur erscheinen ethnografische Museen mithin als Machträume in der Stadt.

¹⁴ Zum hier angedeuteten Problem des Ethnozentrismus und seiner methodischen und theoretischen Überwindung in der ethnologischen Forschung ist vielfältige Literatur erschienen. Exemplarisch sei hier auf die Arbeiten von Andreas Wimmer verwiesen, etwa: Wimmer, Andreas: Die Pragmatik der kulturellen Produktion. Anmerkungen zur Ethnozentrismusproblematik aus ethnologischer Sicht, in: Brouck, Manfred, Heino Heinrich Nau (Hgg.): Ethnozentrismus. Möglichkeiten und Grenzen des kulturellen Dialogs, Darmstadt 1997, S. 120-140.

¹⁵ Vgl. zu der andauernden Diskussion um die Beziehung zwischen Universität und Ethnologie: Kraus, Michael, Mark Münzel (Hgg.): Zur Beziehung zwischen Universität und Museum in der Ethnologie, Marburg 2000; dies.: Museum und Universität in der Ethnologie; Kraus/Noack (Hgg.): Quo vadis,

deutschsprachigen Raum insbesondere an der unterschiedlichen Benennung der einschlägigen Institutionen ablesen lässt. Anders als an den Hochschulen, wo diese lange Zeit allgemeingültige Bezeichnung durchweg durch ‚Ethnologie‘ bzw. ‚Kulturanthropologie‘ ersetzt wurde, spielt der Begriff ‚Völkerkunde‘ im musealen Raum noch immer eine bedeutende Rolle. Doch auch dort, wo sich Museen für einen neuen Namen entschieden haben, wird in aller Regel auf Fachtermini verzichtet: Verbreitet ist der Bezug auf berühmte Persönlichkeiten (Rautenstrauch-Joest-Museum, Humboldt Forum), geografische Konstellationen (Übersee-Museum Bremen) oder die Verwendung der allgemeinen Begriffe ‚Kultur‘ und ‚Welt‘ in diversen Zusammensetzungen (Weltmuseum Wien, Weltkulturen Museum Frankfurt).¹⁶

Die wechselseitige Nichtbeachtung von Universität und Museum in der Ethnologie führt dazu, dass die Auseinandersetzung mit den aktuellen Inhalten und Tätigkeiten der jeweils anderen Seite eine „offenbar fast schon als Selbstverständlichkeit hingenommene Leerstelle“¹⁷ darstellt. Beredtes Zeugnis davon legt die Tatsache ab, dass die *Zeitschrift für Ethnologie* (ZfE) erst im Jahr 2012 den Versuch unternahm, eine Rubrik unter dem Titel „Ausstellungsbesprechungen“ einzuführen. In den einleitenden Worten erklärt der verantwortliche Herausgeber Markus Schindlbeck, dass mit diesem Schritt „einem von Vielen schon lange geäußertem Wunsch“ entsprochen würde, „der bisher aber in der Redaktion keinen Widerhall gefunden hatte.“¹⁸ Diese Zurückhaltung wird mit der Erscheinungsweise der ZfE begründet, durch welche keine Aktualität der Rezensionen von Sonderschauen und Ausstellungskatalogen gewährleistet werden könne. In Untertönen deutet Schindlbecks kurze Erklärung allerdings darauf hin, dass die Idee, Ausstellungsbesprechungen als regelmäßige Rubrik in das wissenschaftliche Sprachrohr der Deutschen Gesellschaft für Völkerkunde aufzunehmen, fachintern nicht nur aufgrund zeitlicher Restriktionen umstritten war. So weist der Autor – selbst Leiter des Fachreferats Ozeanien und Australien sowie Kurator der Südsee-Ausstellung am Ethnologischen Museum Berlin – ausdrücklich darauf hin, dass das

Völkerkundemuseum?; Haller, Dieter: Die Suche nach dem Fremden. Geschichte der Ethnologie in der Bundesrepublik 1945–1990, Frankfurt am Main 2012.

¹⁶ Kraus, Michael: Quo vadis, Völkerkundemuseum? Eine Einführung, in: Kraus/Noack (Hgg.): Quo vadis, Völkerkundemuseum?, S. 7-37. Hier: S. 8.

¹⁷ Kraus: Quo vadis, S. 11.

¹⁸ Schindlbeck, Markus: Einleitung zur neuen Rubrik: Ausstellungsbesprechungen, in: Zeitschrift für Ethnologie 137 (2012), S. 239-240. Hier: 239.

ethnografische Ausstellungswesen ein „wichtiges Tätigkeitsfeld der Ethnologen an den Museen ist“¹⁹ – eine Rechtfertigung, die bei anderen akademischen Beiträgen kaum vonnöten gewesen wäre. Der kurze Text Schindlbecks lässt mithin die Reichweite der getroffenen Entscheidung erkennen: Erstmals enthält die ZfE als ältestes und anerkanntestes Fachorgan der deutschsprachigen Ethnologie Rezensionen zu Museumsschauen, die gleichberechtigt neben Buchbesprechungen stehen. Die wissenschaftliche Wertigkeit von Ausstellungen wird damit offiziell bestätigt.

Dieser allmähliche Sinneswandel hat wohl auch mit der Erkenntnis zu tun, dass die Vernachlässigung der Museumsethnologie und insbesondere des Ausstellungswesens innerhalb der Disziplin dazu geführt hat, dass sich das Fenster zum interessierten Laien-Publikum, als welches Museen in der Ethnologie fungieren, immer weiter schloss. Die dadurch verminderte Sichtbarkeit des fachwissenschaftlichen Diskurses eröffnete fachfremden Deutungen ethnografischer Ausstellungsprojekte und ihrer politischen Instrumentalisierung erst entscheidende Räume – Grütters' Indienstnahme des Humboldt Forums im Rahmen einer kulturellen Identitätspolitik ist dafür nur ein Beispiel.

Es ist bemerkenswert, dass sich eine ähnliche, wenngleich deutlich folgenreichere, Entzweiung zwischen den diversen Aufgabenfeldern und Tätigkeitsschwerpunkten innerhalb des Fachs auch in der Historie der südafrikanischen Ethnologie nachweisen lässt: Dort waren die ethnografischen Ausstellungen in den großen Museen lange Zeit von den Ideen der so genannten ‚Volkekunde‘ geprägt; einer Ausprägung der Ethnologie, die seit den 1920er-Jahren insbesondere an den afrikaanssprachigen Universitäten des Landes gelehrt wurde und die ihren Fokus auf die Unterschiedlichkeit klar abgrenzbarer menschlicher ‚Völker‘ richtete.²⁰ Die Volkekunde schloss dabei grundsätzlich an das Herder'sche Konzept der Eigenständigkeit und separaten Entwicklung von Kulturen an, erweiterte dies jedoch

¹⁹ Schindlbeck: Ausstellungsbesprechungen, S. 239.

²⁰ Wessler, Adelheid: Von Lebendabgüssen, Heimatmuseen und Cultural Villages. Museale Repräsentationen des Selbst und des Anderen im (De-)Kolonisierungsprozess Namibias, Diss. Köln 2007, URL: kups.ub.uni-koeln.de/2149/1/Museen_Namibia.pdf (letzter Zugriff: 01.02.2020). Hier: S. 71-76. Zum intellektuellen Hintergrund der Volkekunde sowie den wissenschaftlichen und persönlichen Beziehungen ihrer frühen und bekannten Vertreter – namentlich Werner Willi Max Eiselen und Hendrik Frensch Verwoerd – nach Deutschland siehe ausführlicher: Bank, Andrew: The Berlin Mission Society and German Linguistic Roots of *Volkekunde*. The Background, Training and Hamburg Writings of Werner Eiselen, 1899–1924, in: *Kronos* 41 (2015), S. 166-192.

um koloniale und rassistische Elemente²¹ und behauptete schließlich die Inkompatibilität des gleichberechtigten Zusammenlebens verschiedener Gruppen.²² Übertragen in die Sphäre der Politik bildeten die Konzepte der Volkekunde mit der Zeit die Basis der Apartheidideologie.²³ Da Museen und ihre Ausstellungen auch in Südafrika zur Bildung und Konditionierung der Staatsbürger beitrugen,²⁴ setzte sich die Volkekunde im Bereich der öffentlich präsentierten Ethnologie durch und beherrschte mit ihren Annahmen und Kategorisierungen die Schau des Fremden vor den Augen eines weißen und elitären Publikums. Ihre akademische Konkurrentin, die an den englischsprachigen Universitäten vertretene Social Anthropology, spielte in der öffentlichen Wahrnehmung des Faches kaum eine Rolle.²⁵ Die politische Komponente, die den unterschiedlichen Fachrichtungen inhärent war, wurde so zum entscheidenden Faktor ihrer jeweiligen Popularität und Popularisierung.

Die politische Natur von Repräsentationsakten und die mannigfaltige Verstrickung ethnologischer Museen in wirtschaftliche, politische und diskursive Praktiken von Kolonialismus und Rassismus, die am Beispiel Südafrikas signifikant wird, hat unzweifelhaft einen entscheidenden Anteil an der Entfremdung zwischen Universität und Museum in der Ethnologie. Es ist dabei allerdings zu kurz gegriffen, von einer einseitigen „Lastenverteilung“ auszugehen, die Mona Suhrbier in der Tendenz der akademischen Diskussion erkennt, das problematische Erbe des Kolonialismus fachintern einzig auf die musealen Institutionen abzuwälzen.²⁶ Vielmehr leidet die Disziplin insgesamt darunter, wenn die vorgeblichen „Konserven des Kolonialismus“²⁷ ihren einzigen Ausweg in der zunehmenden inneren und äußeren Abkehr von ihrem fachwissenschaftlichen Kern sehen.

Innerhalb des ethnografischen Ausstellungswesens lässt sich eine zunehmende Scheu davor feststellen, sich auf die systematische Grenzüberschreitung zwischen

²¹ Garuba, Harry, Sam Raditlhalo: Culture, in: Shepherd, Nick, Steven Robins (Hgg.): New South African Keywords, Johannesburg 2008, S. 35-46. Hier: S. 38-40.

²² Zum Kulturkonzept der Volkekunde ausführlicher: Wessler, Lebendabgüsse, S. 74-76.

²³ Wessler: Lebendabgüsse, S. 72.

²⁴ Besonders prominent gemacht hat diesen Aspekt: Bennett, Tony: The Birth of the Museum. History, Theory, Politics, London 1995.

²⁵ Vgl. zu den Wurzeln und der Popularität der Volkekunde sowie der unterschiedlichen Nähe zur Apartheid von Volkekunde und Social Anthropology: Wessler: Lebendabgüsse, S. 71-74.

²⁶ Suhrbier, Mona: Lastenverteilung. Zum Verhältnis von Museum, Universität und Kunst nach der Krise der ethnographischen Repräsentation, in: Kraus/Noack (Hgg.): Quo vadis, Völkerkundemuseum?, S. 93-109. Hier: S. 94-96.

²⁷ Kravagna, Christian, Konserven des Kolonialismus. Die Welt im Museum, in: Transversal. Multilingual Webjournal (07/2008), URL: <http://eipcp.net/transversal/0708/kravagna/de> (letzter Zugriff: 01.02.2020).

dem Eigenen und dem Fremden einzulassen, die das methodische und erkenntnisgenerierende Alleinstellungsmerkmal der Ethnologie ist. Der Grund für diese Zurückhaltung ist der in den letzten Jahrzehnten stets wiederkehrende, ubiquitäre Vorwurf des *othering*²⁸.²⁹ Statt dieser Kritik Stand zu halten, ihr Konfliktpotential auszuschöpfen und das ethnologische Museum damit als Kontaktzone im öffentlichen Raum zu platzieren, wie es etwa James Clifford vorgeschlagen hat,³⁰ ist den Museen eher daran gelegen, Strategien zu entwickeln, die die Debatte entschärfen. Diese Tendenz zur Entpolitisierung zeichnet sich nicht nur in den oben skizzierten Namensdebatten ab, sondern findet vor allem in der Ästhetisierung der Ausstellungsinhalte ihren Ausdruck. Viele post-ethnografische³¹ Schaukonzepte legen den Fokus auf die Überwindung der kategorischen Trennung von Kunst und Kultur³² und die Verwischung der Fachgrenzen von Ethnologie, Kunstgeschichte und bildender Kunst.

Diese Konstellation hat zur Folge, dass die Museumsethnologie sich nicht nur den auseinanderdriftenden Ansprüchen von Öffentlichkeit und Wissenschaft ausgesetzt sieht, sondern sich bei der Suche nach ihrem eigenständigen Platz in der Forschungs-, Wissens- und Museumslandschaft ebenso gegen Angriffe aus der

²⁸ Gerade die Blütezeit des europäischen Imperialismus ist mit einer verstärkten Tendenz zum internen Nationalismus verknüpft. Ausschlaggebend für dieses Zusammenspiel war eine „Topographie der Abgrenzungen“ (Macdonald, Sharon: Nationale, postnationale, transkulturelle Identitäten und das Museum, in: Rosmarie Beier (Hg.), *Geschichtskultur in der Zweiten Moderne*, Frankfurt am Main 2000, S. 123-147. Hier: S. 126.), bei der die Erkenntnis des Eigenen vor allem über die Negation des Fremden vollzogen wurde. Das Fremde wurde in diesem Prozess zum Anderen, welches als fundamentales Gegenmodell zur eigenen Erfahrungswelt definiert wurde und nicht mit dem eigenen (Er-)Leben kompatibel war. Das koloniale Andere war aus dieser Warte der Gegenpol zur Metropole und damit das Andere *par excellence* (vgl. zur Entstehung eines in diese Richtung argumentierenden afrikanischen Diskurses etwa: Geary, Christraud M.: Text und Kontext. Zu Fragen der Methodik bei der quellenkritischen Auswertung historischer Photographien aus Afrika, in: *Zeitschrift für Kulturaustausch* 40 (1990), S. 426-439. Hier: S. 426-427). In der postkolonialen Theorie wird der hier beschriebene Prozess als *othering* bezeichnet (einen kurzen Überblick über die Bedeutung und Wirkung des Begriffs bietet etwa: Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths, Helen Tiffin (Hgg.): *Postcolonial Studies. The key concepts*, London 2013 (3. Auflage). Hier: S. 188-190). Auch das in Kapitel 2.1 der vorliegenden Arbeit diskutierte Phänomen der Alterisierung im Museum gehört in die Kategorie des *othering*.

²⁹ Bierschenk, Thomas, Matthias Krings, Carola Lentz: Was ist ethno an der deutschsprachigen Ethnologie der Gegenwart?, in: dies. (Hgg.): *Ethnologie im 21. Jahrhundert*, Berlin 2013, S. 7-33. Hier: S. 25; Kohl, Karl-Heinz: Die Zukunft der Ethnologie liegt in ihrer Vergangenheit. Plädoyer für das ethnologische Archiv, in: Bierschenk/Krings/Lentz (Hgg.): *Ethnologie im 21. Jahrhundert*, S. 131-146. Zur Auseinandersetzung mit der Problematik der Repräsentation und der Writing Culture-Debatte insbesondere: S. 134-139. Hier: S. 137-138.

³⁰ Clifford, James: Museums as Contact Zones, in: ders.: *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge (Mass.) 1997, S. 188-219.

³¹ Vgl. etwa: Deliss, Clémentine: Manifesto für ein Post-Ethnografisches Museum, in: Endter, Stephanie, Carolin Rothmund (Hgg.): „Irgendwas zu Afrika“. Herausforderungen der Vermittlung am Weltkulturen Museum Frankfurt am Main, Bielefeld 2015, S. 64-67.

³² Clifford, James: On Collecting Art and Culture, in: ders.: *The Predicament of Culture. Twentieth Century Ethnography, Literature and Art*, Harvard 1988, S. 215-251.

Kunst erwehren muss. Sie agiert dabei aus einer Position der Schwäche, die einerseits im problematischen Verhältnis zur akademischen Fachdisziplin wurzelt, andererseits auf die mächtige Stellung der Kunst im kulturellen Kanon zurückzuführen ist. Einen weiteren Grund erkennt Mona Suhrbier in der entschlossenen Reaktion der Kunst auf die Herausforderungen des *cultural turn*.³³ Statt angesichts der ausgerufenen Krise der Repräsentation in Lethargie zu verfallen, hat die Kunst diese produktiv umgesetzt und sich Begriffe, Methoden und Themen der Kulturwissenschaften angeeignet. Sie hat die Deutungsmacht über Begriffe wie ‚Spurensicherung‘ und ‚Feldforschung‘³⁴ übernommen und ihre Protagonisten machen in ihren Werken Phänomene wie Vertreibung und Globalisierung sichtbar, die gerade in den Dauerausstellungen der ethnografischen Museen häufig ausgespart werden. Die museale Wissensvermittlung wird in diesem Kontext durch eine experimentelle Form der Wissenskritik ersetzt. Die daraus resultierende, umkämpfte Position der Museumsethnologie fasst Suhrbier in einer dramatischen Formulierung zusammen: „Im Verbund opfern Kunst und Ethnologie die Völkerkundemuseen zuerst auf dem Altar der Kolonialismusdebatten.“³⁵

Es ist bemerkenswert, dass die Institutionen des Kolonialismus, als die ethnologische Museen noch immer apostrophiert werden, nun selbst kolonialisiert und marginalisiert zu werden drohen. Dass die scheinbare Machtübernahme der Kunst im ethnologischen Museum dabei keineswegs im Verborgenen geschieht, zeigen die Reaktionen auf die Ausstellungsexperimente des Weltkulturen Museums in Frankfurt am Main: Dort gibt es keine Dauerausstellung, sondern jährlich wechselnde große Sonderausstellungen,³⁶ bei denen ein Thema aus verschiedenen Blickwinkeln und mit unterschiedlichen künstlerisch-kuratorischen Mitteln aufgearbeitet wird. Diese Schauen werden wesentlich von Künstlern *in residence* vorbereitet und durchgeführt. Ihr individueller Umgang mit den Beständen des Hauses bestimmt, was die Besucher zu sehen bekommen und welche Aspekte die Schau prägen. Die Forschungskustoden des Museums bieten vor allem die intellektuelle und materielle Infrastruktur für dieses Vorgehen, greifen aber selbst kaum in die Gestaltung ein.

³³ Suhrbier: Lastenverteilung, S. 96-97, 102-106.

³⁴ So trug etwa die erste von Clémentine Deliss nach ihren post-ethnografischen Grundsätzen kuratierte Ausstellung im Weltkulturen Museum Frankfurt den Titel „Objekt Atlas. Feldforschung im Museum“.

³⁵ Suhrbier: Lastenverteilung, S. 106.

³⁶ Ein Überblick über die Abfolge der jährlichen Themen-Ausstellungen und einiger kleinerer vom Weltkulturen Museum durchgeführter Schauen findet sich unter URL: <http://www.weltkulturenmuseum.de/de/ausstellungen/archiv/8083> (letzter Zugriff: 01.02.2020).

Insbesondere Wissenschaftler, die sich über einen längeren Zeitraum hinweg für eine stärkere Verknüpfung und Kooperation von Universität und Museum eingesetzt haben, üben entschieden Kritik an dieser Form der Ausstellung im ethnografischen Museum. So beklagt etwa Michael Kraus das „faktische Verschwinden von Wissenschaft und Ethnologie“³⁷ aus dem Frankfurter Haus und behauptet, die „angestrebte Aufteilung des alten Völkerkundemuseums in 50% Ethnologie und 50% Kunst“ sei schon deshalb nicht möglich, weil Ethnologen und Wissenschaftler zu der angepriesenen „Feldforschung im Museum“ gar nicht eingeladen würden.³⁸ Eine ähnliche Kritik formuliert Claus Deimel, der ehemalige Leiter des Grassi-Museums für Völkerkunde zu Leipzig, in seiner Rezension der Schau „Objekt Atlas“, des ersten unter post-ethnografischen Gesichtspunkten kuratierten Ausstellungsprojekts des Frankfurter Hauses. Er behauptet, die eigentliche Sammlung des Weltkulturen Museums werde durch die künstlerische Überformung regelrecht „zugekunstet“³⁹. Eine Auseinandersetzung mit den fremden Objekten sei infolgedessen für die Besucher nicht mehr möglich, denn sie seien gezwungen, den ausgewählten Künstlern auf ihrer „Feldforschung im Museum“ zu folgen, wobei diese sich „auf dem Feld der fremden Gegenstände hilfloser [bewegen] als die frühen Völkerkundler in den Tiefen des Urwalds. Beide haben eine naive Arroganz gemein.“⁴⁰ Deimel kommt zu dem Schluss: „Was hiermit entsteht ist eine neue Art des ‚Paukerrokoko‘ (Hubert Fichte), diesmal von der Kunstseite her: schick, verpackungsorientiert, ungebildet, beliebig, neokolonial. Darauf kann die Ethnologie verzichten.“⁴¹

Weiterführend bemängelt Larissa Förster die Alibifunktion der Inklusion von Kunst in das Völkerkundemuseum: „Mit kurzfristigen Interventionen jedoch können Künstler den Museen höchstens provisorisch aus einer Krise helfen; langfristig müssen die Museen diese Krise durch eigene konzeptuelle, kuratorische und auch wissenschaftliche Arbeit überwinden.“⁴² Sie pocht auf die klare Abgrenzung der Zuständigkeit der unterschiedlichen Disziplinen, weil sonst die Stärke des

³⁷ Kraus, Michael: Abwehr und Verlangen? Anmerkungen zur Exotisierung ethnologischer Museen, in: Kraus/Noack (Hgg.): Quo vadis, Völkerkundemuseum?, S. 227-253. Hier: S. 234.

³⁸ Kraus: Abwehr und Verlangen, S. 232.

³⁹ Deimel, Claus: Die Welt als Supermarkt. Bemerkungen zum Konzept einer neuen Dauerausstellung im Weltkulturen-Museum in Frankfurt am Main. Zur Ausstellung „Objekt-Atlas“ (25.01.–16.09.2012), in: Zeitschrift für Ethnologie 137 (2012) S. 252-257. Hier: S. 257.

⁴⁰ Deimel: Welt als Supermarkt, S. 255.

⁴¹ Deimel: Welt als Supermarkt, S. 257.

⁴² Förster, Larissa: Öffentliche Kulturinstitution, internationale Forschungsstätte und postkoloniale Kontaktzone. Was ist ethno am ethnologischen Museum?, in: Bierschenk, Thomas, Matthias Krings, Carola Lentz (Hgg.): Ethnologie im 21. Jahrhundert, Berlin 2013, S. 189-210. Hier: S. 196.

ethnologischen Museums verloren zu gehen drohe: die kontextuelle Einbettung der ausgestellten Dinge in ihren kulturellen Zusammenhang, die wissenschaftliche Beschreibung der Objekte. Fällt diese weg, verliert auch die Auseinandersetzung mit der Historizität des ethnologischen Museums, seiner veränderbaren Beschreibungs- und Erklärungsmodi ihre Basis.⁴³ Der Vorrang der Kunst begründet in diesem Szenario tatsächlich eine „Erinnerung als Entledigung“⁴⁴, als die Nora Sternfeld die ästhetisierenden Verdrängungs- und Ausweichstrategien in ethnografischen Schauen umschreibt.

In seiner Auseinandersetzung mit dem Weltkulturen Museum in Frankfurt am Main weist Michael Kraus auf eine weitere Eigenart der dortigen Ausstellungen hin. Das Konzept des Hauses habe sich seiner Ansicht nach zwar aus intellektuell-gesellschaftspolitischen Gründen von der Ethnologie als Wissenschaft abgewandt, die Idee starrer Identitäten allerdings gerade deswegen und quasi durch die Hintertür beibehalten. Die Künstler, die sich im so genannten Weltkulturen Labor mit den Objekten auseinandersetzen, werden nämlich nach Herkunftskriterien ausgewählt. Die Deutungshoheit über Objekte und Kulturen Außereuropas soll damit in die Hände derer gelegt werden, die auch aus diesen Gesellschaften stammen. Polemisch-pointiert formuliert Kraus:

Bei aller Sympathie für die Suche nach neuen Präsentationsformen [...] würde dies doch bedeuten, dass zukünftig nur mehr ein Preuße Ausstellungen über Preußen und nur mehr ein Skythe Ausstellungen über Skythen kuratieren darf. Je nach Weite der Begriffsdefinition wäre zu befürchten, dass nur mehr ein Künstler der Renaissance Ausstellungen über Renaissancekunst und nur mehr ein Kannibale Ausstellungen über Kannibalismus erarbeiten sollte. Aus ethnologischer Sicht hingegen ist es ein hoher Wert, sich speziell mit den Ausdrucksweisen und Ansichten auseinanderzusetzen, denen man sich selbst nicht zurechnet.⁴⁵

Auch Karl-Heinz Kohl warnt ausdrücklich vor einer fortschreitenden Folklorisierung der Völkerkunde im Zeichen der *political correctness*, die ihrer Rhetorik nach an die ‚Blut und Boden‘-Ideologien des 19. Jahrhunderts erinnere.⁴⁶ Er fordert eine Rückbesinnung auf die Grundlagen des Fachs und macht darauf aufmerksam, dass diejenigen, die sich in der akademischen Debatte als Sprecher der Subalternen generieren, durch ihre Verflechtung in das internationale Gefüge der Wissenschaft,

⁴³ Förster: Öffentliche Kulturinstitution, S. 194-196.

⁴⁴ Sternfeld, Nora: Erinnerung als Entledigung. Transformismus im Musée du quai Branly in Paris, in: Kazeem, Belinda, Charlotte Martinz-Turek, Nora Sternfeld (Hgg.): Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien, Wien 2009, S. 61-75.

⁴⁵ Kraus: Abwehr und Verlangen, S. 240, Fußnote 10.

⁴⁶ Kohl: Zukunft der Ethnologie, S. 137-138.

ihre Ausdrucksweise und ihre allgemein herausgehobene Position meist ebenso weit von denjenigen entfernt sind, deren Stimme sie zu sein beanspruchen, wie die übrigen Wissenschaftler.⁴⁷ In Anlehnung an Albrecht Koschorke lässt sich behaupten, dass Kraus und Kohl hier stellvertretend für diejenigen sprechen, die für eine Entdramatisierung der Diskussion eintreten und sich ein „post-postkoloniales“ Wissenschaftsparadigma wünschen, welches Abstand nimmt von den Kämpfen und Schlachtfeldern der Identity Politics.⁴⁸

Die hier kurz umrissene Gemengelage stellt das Feld dar, in welchem die vorliegende Arbeit agiert. In der Beschäftigung mit ethnografischen Museumsausstellungen spürt sie Brüchen und Kontinuitäten in der Darstellung des afrikanischen Anderen nach und zeigt auf, in welche Diskussionszusammenhänge sich die untersuchten Schauen einschreiben. Sie greift dabei die zentralen Fragen auf, die Larissa Förster an das ethnologische Museum im 21. Jahrhundert stellt, setzt allerdings den Akzent bei der Vorgehensweise auf entscheidende Weise anders: Aus „Was ist ethno am ethnologischen Museum?“⁴⁹ wird „Was ist ethnologisch am ethnologischen Museum der Gegenwart?“; oder noch direkter: „Was hat das ethnologische Museum der Gegenwart mit der Ethnologie zu tun?“

Die Arbeit verfolgt dabei zwei Ziele: Methodisch wende ich unterschiedliche Facetten der Museumsanalyse auf ethnografische Ausstellungen an und arbeite heraus, auf welche Weise museale Inszenierungen Entwürfe des Fremden zur Geltung bringen. Durch die Einbettung der aus diesen Analysen gewonnenen Erkenntnisse in historische und gegenwärtige innerfachliche Diskussionszusammenhänge bekommt meine Studie darüber hinaus eine fach- und kulturgeschichtliche Dimension. Sie beschäftigt sich mit den Fragen: In welcher Weise war die popularisierte Völkerkunde im Museum an Aufbau und Erhalt kolonialer Denkmuster von und über Afrika beteiligt? Wie gehen die untersuchten Institutionen heutzutage damit um? Wohin entwickelt sich das ethnologische Museum – wird es zu einem Museum der Ethnologie?

⁴⁷ Kohl: Zukunft der Ethnologie, S. 138.

⁴⁸ Koschorke, Albrecht: Ähnlichkeit. Valenzen eines post-postkolonialen Konzepts, in: Bhatti, Anil, Dorothee Kimmich (Hgg.): Ähnlichkeit. Ein kulturtheoretisches Paradigma, Konstanz 2015, S. 35-45. Insbesondere: S. 36-40.

⁴⁹ Förster: Öffentliche Kulturinstitution.

Analog zu diesem doppelten Anliegen folgt im weiteren Verlauf auch die Einführung in die beiden grundlegenden Themenkomplexe dieser Arbeit einer zweisträngigen Struktur. Zunächst werde ich den theoretischen und methodischen Rahmen der Dissertation erläutern. Daran anschließend widme ich mich der Frage, warum die Repräsentationsstrukturen in ethnografischen Ausstellungen von Bedeutung sind und was ihre Ausgestaltung über gesellschaftliche und fachwissenschaftliche Debatten verrät. Zu diesem Zweck beschäftige ich mich mit dem kontroversen Fall des Bushmen Diorama, das bis zum Jahr 2001 zu den bekanntesten Ausstellungsensembles des South African Museum in Kapstadt gehörte. Die Debatte, die sich nach dem Ende der Apartheid um das Diorama entwickelte, erfuhr eine große Resonanz in Wissenschaft und Gesellschaft und wirkte sich einschneidend auf die expositorische Praxis in ethnografischen Schauen aus. Viele zentrale Themen der Diskussion spielen bis heute in der Auseinandersetzung um die Repräsentation des kulturell Fremden im Museum eine zentrale Rolle und werden auch im deutschsprachigen Raum zunehmend in Ausstellungskritiken genannt. Die Grundsätze einer repräsentationskritischen Museumsanalyse erweisen sich damit als Bausteine einer globalen Debatte, die in ihrer Ausrichtung in Deutschland und Südafrika ähnlich geführt wird. Die museumspraktischen Wendepunkte, die dabei eine Rolle spielen, sind eng an die interdisziplinären *turns* gekoppelt, die die Kulturwissenschaften in den letzten Jahrzehnten geprägt haben.⁵⁰

1.1 Theoretische und Methodische Grundlagen: Gesellschaftliche Erzählungen vom Anderen und ihre Analyse im Museum

In seinem Beitrag zum *Metzler Lexikon moderner Mythen* beschreibt Winfried Speitkamp Afrika als eine der folgenreichsten und langwierigsten Konstruktionen des Kolonialismus. Afrika ist nach seiner Analyse immer als das Andere des Europäischen definiert, wird also stets im Vergleichsmodus und niemals wirklich selbstständig gedacht. Dies gilt laut Speitkamp nicht nur für die Perspektive des europäischen Imperialismus, sondern auch für die späteren afrikanischen Befreiungsbewegungen – so ist die Négritude unter anderem von den Ideen und Vorstellungen des deutschen Afrikaforschers Leo Frobenius geprägt.⁵¹ Im steten

⁵⁰ Bachmann-Medick, Doris: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek bei Hamburg 2014 (5. Auflage).

⁵¹ Speitkamp, Winfried: Afrika, in: Wodianka, Stephanie, Juliane Ebert (Hgg.): *Metzler Lexikon moderner Mythen. Figuren, Konzepte, Ereignisse*, Stuttgart/Weimar 2014, S. 5-9. Hier: S. 8-9. Vgl. zur Beziehung zwischen wichtigen Vertretern der Négritude und den Vorstellung von Leo Frobenius auch:

Abgleich mit einem als Vorbild fungierenden hyperrealen Europa⁵² bleibt Afrika letztlich dem Status des „transkulturellen Mythos“ verhaftet, „der im beständigen Austausch zwischen den Kontinenten entstanden ist und sich aus bestimmten, immer neu kombinierten und variierten Elementen zusammensetzt. Afrika gilt als Kontinent der Gegensätze: paradiesische, vermeintlich unberührte Natur einerseits, Katastrophen, Krisen, Kriege und Gewalt andererseits.“⁵³

Das ethnografische Ausstellungswesen hat nicht unwesentlich zu diesem diffusen Entwurf Afrikas als einer sich andauernd in der Krise befindlichen Entität beigetragen, wie detaillierte historische Studien zur Rolle der Ethnologie in der Hochphase der imperialistischen Expansion Europas um 1900 belegen.⁵⁴ Gerade die mit diesem Herrschaftsstreben verbundene Konkurrenz der europäischen Zentren war es auch, die zu einem regelrechten Museumsboom in den Metropolen beitrug.⁵⁵ Vordergründig wurden dabei gerade in den völkerkundlich orientierten Museen nüchterne Fakten präsentiert. Penibel achteten die Kuratoren und Wissenschaftler darauf, die ausgestellten Objekte einzig als beispielhafte Repräsentanten ihrer Klasse oder Art erscheinen zu lassen und damit die jedem Ding auf den ersten Blick inhärente Bedeutungsvielfalt zu reduzieren. Die mit den jeweiligen Objekten verknüpften Geschichten und Erzählungen wurden verschwiegen, um den Ausstellungen bewusst den „Charakter des Vorführens, des Vorlegens und/oder des

Kohl, Karl-Heinz: Leo Frobenius und sein Frankfurter Institut, in: Zimmerer, Jürgen (Hg.): Kein Platz an der Sonne. Erinnerungsorte der deutschen Kolonialgeschichte, Frankfurt am Main 2013, S. 387-405.

⁵² Vgl. zur These des hyperrealen Europa: Chakrabarty, Dipesh: Europa provinzialisieren. Postkolonialität und die Kritik der Geschichte, in: Conrad, Sebastian, Shalini Randeria (Hgg.): Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften, Frankfurt am Main 2002, S. 283-312.

⁵³ Speitkamp: Afrika, S. 5.

⁵⁴ Exemplarisch seien hier genannt: Bennett, The Birth of the Museum; Laukötter, Anja: Von der „Kultur“ zur „Rasse“ – vom Objekt zum Körper? Völkerkundemuseen und ihre Wissenschaften zu Beginn des 20. Jahrhunderts, Bielefeld 2007; Penny, H. Glenn: Objects of Culture. Ethnology and Ethnographic Museums in Imperial Germany, Chapel Hill 2002; Stelzig, Christine: Afrika am Museum für Völkerkunde zu Berlin 1873–1919. Aneignung, Darstellung und Konstruktion eines Kontinents, Herbolzheim 2004; Zimmerman, Andrew: Anthropology and Antihumanism in Imperial Germany, Chicago 2001.

⁵⁵ Einen knappen Einblick in die chronologische Abfolge der Gründungswellen musealer Einrichtungen im europäischen und globalen Kontext gibt Baur, Joachim: Was ist ein Museum? Vier Umkreisungen eines widerspenstigen Gegenstands, in: ders. (Hg.): Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes, Bielefeld 2010, S. 15-48. Hier: S. 24-27. Dabei wird auch der Zusammenhang zwischen imperialer Expansion und Museumsgründungen in Europa verdeutlicht. Eine Folge der Entwicklungen dieser Zeit scheint ein weiterer globaler „Museumsboom“ (ebd. S. 27) seit den 1970er-Jahren zu sein, durch welchen die ehemaligen Peripherie-Territorien ihre Gleichwertigkeit mit den Metropolen verdeutlichen wollen.

Herausstellens⁵⁶ zu verleihen. Im Bestreben, konkrete erzählerische Konstellationen innerhalb der Schauen zu vermeiden, wurden die Objekte allerdings in ein umfassenderes kulturelles Narrativ eingegliedert, das laut Michael Fehr mit dem suggerierten Neutralitätsanspruch musealer Einrichtungen in Verbindung steht: „Präsentationen in Museen erzählen [...] immer und zu allererst von der Beherrschung der Welt, indem sie diese anhand der Verfügung und der Verfügbarkeit über Dinge demonstrieren.“⁵⁷

Fehr postuliert an dieser Stelle, dass expositorische Aktivitäten *nolens volens* narrativ verfasst sind. Diesen Ansatz nimmt Thomas Thiemeyer auf, wenn er behauptet: „In einem weiten Verständnis sind Museen narrative Medien, weil sie eine Geschichte erzählen. Sie tun das mit Objekten und im Raum.“⁵⁸ Explizit weist er darauf hin, dass Museen Orte der multiplen Selektion sind, denn was dort präsentiert wird, ist nur jener kleine Teil der möglichen Objekte, der des Sammelns wert befunden wurde. Und auch diese werden durch die bewusste Einhegung in zeichenhafte Verweissysteme – sei es nun durch zugehörige Texte, Fotografien oder benachbarte Objekte – ihrer Bedeutungsvielfalt beraubt.⁵⁹ Welche Interpretation den Besuchern vor Augen geführt wird, hängt zu einem großen Teil mit den wissenschaftlichen Großerzählungen zusammen, die zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort gesellschaftlich überzeugend und legitimiert sind. Dabei wirken Museen selbst durch die visuelle Repräsentation von Theorien und Thesen an der Legitimierung solcher Erzählungen mit – sie führen den Besuchern Inhalte vor Augen und machen sie dadurch evident.⁶⁰

Ihre Überzeugungskraft gewinnen museale Ausstellungen insbesondere durch die ihnen innenwohnende inszenatorische „Logik der Emergenz“⁶¹, der jeder Besucher beim Gang durch Museen ausgesetzt ist. Aus den einzelnen Ensembles und Objekten entsteht in dem Nacheinander des Rundgangs etwas, das einen anderen

⁵⁶ Fehr, Michael: Erzählstrukturen in der Bildenden Kunst. Modelle für museale Erzählformen, in: Natter, Tobias G., Michael Fehr, Bettina Habsburg-Lothringen (Hgg.): Die Praxis der Ausstellung. Über museale Konzepte auf Zeit und Dauer, Bielefeld 2012, S. 121-146. Hier: S. 138.

⁵⁷ Fehr: Erzählstrukturen in der Bildenden Kunst, S. 138.

⁵⁸ Thiemeyer, Thomas: Simultane Narrationen – Erzählen im Museum, in: Strohmaier, Alexandra (Hg.): Kultur – Wissen – Narration. Perspektiven transdisziplinärer Erzählforschung für die Kulturwissenschaften, Bielefeld 2013, S. 479-488. Hier: S. 479.

⁵⁹ Thiemeyer: Simultane Narrationen, S. 479-480.

⁶⁰ Thiemeyer: Simultane Narrationen, S. 480-481.

⁶¹ Thiemeyer, Thomas: Inszenierung, in: Gfrereis, Heike, Thomas Thiemeyer, Bernhard Tschöfen (Hgg.): Museen verstehen. Begriffe der Theorie und Praxis, Göttingen 2015 (Marbacher Schriften. Neue Folge 11), S. 45-62. Hier: S. 55.

Erkenntniswert hat als das bloße Zusammenspiel der Teile. Produziert werden imaginäre „Geschichten im Raum“⁶², selbst wenn das zunächst Sichtbare eher andere Modi der Präsentation wie etwa Aufzählungen oder Beschreibungen in den Vordergrund rückt. Kulturhistorische Ausstellungen, zu denen ich explizit auch die ethnografischen Schauen zählen möchte, lassen sich also als dreidimensionale Zeichensysteme verstehen, die mit jedem Fortschreiten und jeder Betrachtung Erkenntnislücken füllen und andere Erwartungshaltungen schaffen – der Besucher wird mithin Teil einer Interpretations- und Verstehensdynamik, die an einen hermeneutischen Zirkel⁶³ erinnert. Durch die institutionelle Einbettung und die Konnotation des Museums als gesellschaftlicher Lehr- und Lernraum sind die Ziele des Verstehens jedoch klar definiert und werden nach Möglichkeit semiotisch eingeschränkt. Die Hermeneutik der Ausstellung ist also eine hermetische: Was erkannt werden soll, wird von einer erzählerischen Instanz festgelegt, Öffnungen schaden der Kohärenz der Erzählung.

Diese autoritative Erzählstruktur von Ausstellungen bezeichnet Charlotte Martinz-Turek als expositorische Storyline. Geschickt verbindet dieser Terminus diverse Facetten der Museumsforschung und stellt das Kernziel einer erzähltheoretisch informierten Analyse von Ausstellungen heraus: Durch die Beschäftigung mit der Storyline ergibt sich die Chance, „die Grundaussage einer Ausstellung oder ihren inhaltlichen Leitfaden“⁶⁴ zu ergründen. Trotz ihrer narrativen Konstitution erscheinen Museumsschauen aus dieser Warte weder kreativ noch frei in ihrer Ausgestaltung. Vielmehr handelt es sich um soziale Erzählmaschinen, die dem Druck ausgesetzt sind, eine einheitliche und zweckgebundene Narration zu entwickeln. Bereits mit der Gründung der Institution ist die argumentative Stoßrichtung der Storyline festgelegt – gesammelt, erforscht und gezeigt wird nur, was in die grundlegende ideologische

⁶² Buschmann, Heike: Geschichten im Raum. Erzähltheorie als Museumsanalyse, in: Baur (Hg.), Museumsanalyse., S. 149-170.

⁶³ Hans-Georg Gadamer setzt sich mit dem Problem des Verstehens und der Wahrheitssuche in den Geisteswissenschaften auseinander und verweist dabei immer wieder auf die zirkuläre Struktur des Verständnisprozesses. Aus diesen Überlegungen übernehme ich hier die Idee des hermeneutischen Zirkels (vgl. etwa: Gadamer, Hans-Georg: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Tübingen 1990).

⁶⁴ Martinz-Turek, Charlotte: Folgenreiche Unterscheidungen. Über Storylines im Museum, in: dies., Monika Sommer-Sieghart (Hgg.): Storyline. Narrationen im Museum, Wien 2009 (Schnittpunkt. Ausstellungstheorie & Praxis 2), S. 15-29. Hier: S. 15.

Fiktion eingepasst werden kann⁶⁵: Die Verknüpfbarkeit mit dem, was erzählt und dargestellt werden soll, wird zum Maßstab der Auswahl von Objekten.⁶⁶

Auf diese geschlossene Erzählsituation in Museen will ich in der vorliegenden Arbeit im Umgang mit der skizzierten Problematik des kolonialen Mythos Afrika aufmerksam machen. Indem ich die visuellen und materiellen Manifestationen Afrikas in ausgewählten deutschen und südafrikanischen Museen in den Blick nehme, gehe ich der Frage nach, welche Entwürfe Afrikas für die jeweiligen Kuratoren und die von ihnen imaginierten Zielgruppen akzeptabel sind. Der Zugang zu konkreten Ausstellungsinhalten wird dabei über die Verknüpfung narratologischer⁶⁷ mit kultursemiotischen⁶⁸ Methoden erschlossen – eine Vorgehensweise, die stark von den expositionstheoretischen Überlegungen der Kulturwissenschaftlerin Mieke Bal beeinflusst ist.

Die Niederländerin selbst hat Museumsausstellungen zu paradigmatischen Beispielfällen ihrer „Kulturanalyse“ erhoben.⁶⁹ Bals Konzept des Exponierens hebt dabei die eigenartige Kommunikationssituation im Museum hervor: Ein Subjekt kommuniziert dort über die Präsentation eines Objekts mit einem Gegenüber. Ausgestellt wird mithin nicht das Exponat allein, sondern insbesondere die dahinterliegende Botschaft eines apräsenten Ichs an ein imaginiertes Du. Skizziert wird damit eine Art Sprechakt zwischen Abwesenden, der sich einer materiell-präsenten Vermittlungsinstanz bedient, deren maßgebliche Eigenschaft eben gerade nicht ihre Dinghaftigkeit, sondern ihr Verweischarakter ist. Museumsdinge fungieren als Zeichen. Schon in der Diskrepanz zwischen dem Objekt und der Aussage, für das es steht, erkennt Bal dabei eine bestimmte Form des Erzählens. Das Narrative ist für sie daher sehr viel stärker ein Aussagemodus als eine Gattungsbestimmung.⁷⁰

Bals Herangehensweise steht beispielhaft für die bemerkenswerte Konjunktur, die das Erzählen und seine Erforschung in den letzten Jahrzehnten in den

⁶⁵ Martinz-Turek: Storyline, S. 27. Die Idee der grundlegenden gesellschaftlichen und musealen Fiktion übernimmt Martinz-Turek von Boris Groys.

⁶⁶ Martinz-Turek: Storyline, S. 22. Thiemeyer sieht in der verstärkten Tendenz zu dieser Form der Auswahl von Exponaten einen Beleg für den Übergang von der klassischen musealen Inszenierung zur Szenografie (Thiemeyer, Inszenierung, S. 60-61).

⁶⁷ Vgl. Buschmann: Geschichten im Raum.

⁶⁸ Vgl. Scholze, Jana: Medium Ausstellung. Lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin, Bielefeld 2004; dies.: Kultursemiotik. Zeichenlesen in Ausstellungen, in: Baur (Hg.): Museumsanalyse, S. 121-148.

⁶⁹ Bal: Kulturanalyse, S. 35.

⁷⁰ Bal: Kulturanalyse, S. 31-37. Insbesondere: S. 35-36.

Kulturwissenschaften durchlaufen haben: Ursprünglich als mehr oder minder stark formalisierter literaturwissenschaftlicher Terminus verwendet, hat es sich zu einem analytischen Prinzip gewandelt, das in vielen verschiedenen Bereichen Anwendung findet und zu einem Schlagwort der aktuellen Diskussion geworden ist.⁷¹ Diese Verschiebung macht sich die vorliegende Arbeit zunutze, wenn sie das Erzählen zum Kernbegriff der Untersuchung erhebt und diesen gleich doppelt auflädt: Einerseits werden konkretisierte und materialisierte expositorische Erzählungen in einzelnen Museumsschauen zum Thema Afrika analysiert, andererseits ziehe ich aus diesen fundierten Untersuchungen Rückschlüsse auf einflussreiche Varianten und Formate der Großerzählung von Afrika im jeweiligen Mikrokosmos der Museen und im ländervergleichenden Maßstab. Aus dieser Perspektive werden museale Ausstellungsräume zu Schaufenstern kollektiver Imaginationen und Entwürfe Afrikas und seiner indigenen Gemeinschaften, die als überzeugend und adäquat wahrgenommen werden. Der Erzählraum Museum gibt damit Aufschluss über die Erwartungshaltungen gegenüber den kuratierten ebenso wie gegenüber den kuratierenden Gruppen.⁷²

Die aus diesem Vorgehen gewonnenen Erkenntnisse lassen es zu, die Krise der musealen Repräsentation umfassend zu betrachten und zu konstatieren, dass sich das ethnografische Ausstellungswesen in Deutschland und Südafrika gleichermaßen in einer Umbruchphase befindet. Im Zentrum der vorliegenden Untersuchung steht die Auseinandersetzung mit expositorischen Einzelphänomenen, die im Anschluss an Joachim Baur's Modell der Museumsanalyse⁷³ als „untersuchenswerte kulturelle Phänomene aus eigenem Recht“ gefasst werden, „deren unterschiedliche Dimensionen, Implikationen und Bedeutungen [es] in hoher Detailschärfe“ herauszuarbeiten gilt.⁷⁴ Diese Analysen bilden die Basis für weitergehende Schlüsse und Thesen, die sich auf die transnationale bzw. globale Situation ethnologischer Museen beziehen. Diese Art der Interpretation kann als mikroskopisch und deutend angesehen werden und nimmt damit die Grundideen der ‚Dichten Beschreibung‘

⁷¹ Vgl. exemplarisch: Koschorke, Albrecht: Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie, Frankfurt am Main 2012; Klein, Christian, Matías Martínez (Hgg.): Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens, Stuttgart/Weimar 2009.

⁷² Zu der Unterscheidung von kuratierenden und kuratierten Gruppen ausführlich: Karentzos, Alexandra: Postkoloniale Kunstgeschichte. Revisionen von Musealisierung, Kanonisierungen, Repräsentationen, in: Reuter, Julia, Alexandra Karentzos (Hgg.): Schlüsselwerke der Postcolonial Studies, Wiesbaden 2012, S. 249-266. Insbesondere: S. 250-251.

⁷³ Baur, Joachim: Museumsanalyse. Zur Einführung, in: ders. (Hg.): Museumsanalyse, S. 7-14.

⁷⁴ Baur: Museumsanalyse, S. 8.

nach Clifford Geertz auf, die Roswitha Muttenthaler und Regina Wonisch für die Museumsanalyse nutzbar gemacht haben.⁷⁵

Die Anwendung von Mieke Bal's Konzept der Kulturanalyse zur Untersuchung der Repräsentations- und Erzählstrukturen von ethnologischen Ausstellungen in Deutschland und Südafrika hat konkrete Folgen für den Stellenwert, der musealen Ausstellungen als sozialen und kulturellen Instanzen innerhalb dieser Arbeit zugesprochen wird: In dem weiten Feld, das sich in den letzten Jahrzehnten zwischen den Beschreibungen des Museums als Mausoleum⁷⁶ und „Experimentierfeld“⁷⁷ aufgetan hat, erweist es sich nämlich als jener Ort des Dazwischen, dem Gottfried Korff mit seiner Formulierung vom Museum als „Speicher und/oder Generator“⁷⁸ Konturen verliehen hat. Kulturhistorische und ethnografische Museen sind nicht einfach konservative Einrichtungen, die an Bewährtem festhalten und Entwicklungen negieren, sie sind aber meist ebenso wenig Vorreiter oder Trendsetter. Vielmehr erscheinen ihre Ausstellungen als Re-Produzenten von legitimierten Wissensordnungen, die sie bedingt durch äußere und innere Einflüsse zu modifizieren und zu aktualisieren in der Lage sind.⁷⁹

Genau diese Wissensordnungen und Groß Erzählungen sind es, die im Fokus des Interesses der vorliegenden Arbeit stehen und die es in der Folge zu analysieren und zu diskutieren gilt. Die Dissertation versteht sich also als museumswissenschaftliche Erweiterung diskursanalytischer Auseinandersetzungen mit der (populär-)wissenschaftlichen Darstellung des Anderen in der Ethnologie. Mit dieser Ausrichtung schließt sie an die grundlegenden Ideen der Kulturanalyse nach Mieke Bal an, deren erklärtes Ziel es ist, dem „Sprach-Imperialismus“⁸⁰, den sie in Foucaults Untersuchungen erkennt, entgegenzutreten und die Diskursanalyse durch

⁷⁵ Muttenthaler, Roswitha, Regina Wonisch: Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen, Bielefeld 2006. Hier: S. 50. Vgl. zur Methode der ‚Dichten Beschreibung‘: Geertz, Clifford: Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme, Frankfurt am Main 1983.

⁷⁶ Baur, Joachim: Was ist ein Museum?, S. 36-37. Bei der Charakterisierung des Museums als Mausoleum bezieht sich Baur auf einen Gedanken von Theodor W. Adorno.

⁷⁷ Kamel, Susan, Christine Gerbich (Hgg.): Experimentierfeld Museum. Internationale Perspektiven auf Museum, Islam und Inklusion, Bielefeld 2014.

⁷⁸ Korff, Gottfried: Speicher und/oder Generator. Zum Verhältnis von Deponieren und Exponieren im Museum, in: ders.: Museumsdinge. Deponieren – Exponieren, Köln 2007 (2., ergänzte Auflage), S. 167-178.

⁷⁹ Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München 1999. Insbesondere die Überlegungen zu den Modi der Erinnerung (S. 130-145) sowie zum Archiv (S. 343-347).

⁸⁰ Bal: Kulturanalyse, S. 36.

die Beschäftigung mit den Dingkommunikationen der Museumsausstellung medial aufzufächern.⁸¹ Gleichwohl bleiben die untersuchten Gesten des Zeigens nach Bals Dafürhalten „diskursive Akte“.⁸² Damit verschiebt sie die Interpretationsebene weg von der alleinigen Betrachtung der akuten semiotischen Decodierung eines Museumsdisplays hin zu den Bedingungen der Möglichkeit, eine verständliche Aussage zu konstruieren. So zumindest versteht Michael C. Frank die Möglichkeiten Foucault'scher Diskursanalysen: „Der Fokus richtet sich [...] nicht mehr auf die Gesetze, nach denen eine Aussage zu einem bestimmten Zeitpunkt als ‚wahr‘ anerkannt wird, sondern auf die Voraussetzungen für ihr Auftreten, die Bedingungen ihrer Existenz.“⁸³ Bals Besuche im Museum sind also tatsächlich nicht nur Überprüfungen und Kritiken aktueller Museumsarbeit, sondern reichen tiefer: Ihr Vorgehen bringt kulturelle, politische und soziale Kontexte und Machtverhältnisse ans Licht.

Indem sich die vorliegende Dissertation dieser Form der Kultur- bzw. Diskursanalyse verpflichtet fühlt, emanzipiert sie sich von jenen Strömungen des Postkolonialismus, die sich damit begnügen, kolonialistische Denktraditionen offenzulegen und die Akteure einseitig zu bewerten. Die unverrückbare Verortung der Macht und gesellschaftlicher Positionen, die diesen Argumentationslinien eigen ist, verkürzt den Inhalt der Diskursanalyse zur reinen Diskurskritik. Anders als bei Foucault liegt der Fokus solcher Untersuchungen auf Kontinuitäten, nicht auf Brüchen und Veränderungen. Wo Foucault Denkformationen und deren gesellschaftliche Durchdringung beschreiben will, definiert etwa Edward Said in seiner Orientalismus-Interpretation⁸⁴ eine Weltsicht, die nicht aufgebrochen werden kann.⁸⁵ Das

⁸¹ Bal: Kulturanalyse, S. 35-36.

⁸² Bal: Kulturanalyse, S. 35.

⁸³ Frank, Michael C.: Kolonialismus und Diskurs. Michel Foucaults „Archäologie“ in der postkolonialen Theorie, in: Kollmann, Susanne, Kathrin Schödel (Hgg.): PostModerne De/Konstruktionen. Ethik, Politik und Kultur am Ende einer Epoche, Münster 2004 (Diskursive Produktionen. Text, Kultur, Gesellschaft 7), S. 139-155. Hier: S. 145.

⁸⁴ Said, Edward: Orientalismus, Frankfurt am Main 2010 (2. Auflage).

⁸⁵ Beispielhaft hat dies Jürgen Osterhammel in seiner Auseinandersetzung mit Saims Orientalismus-Konzeption herausgearbeitet: Indem Said und seine Anhänger den generellen Vorwurf eines europäischen „Autismus“ erheben (Osterhammel, Jürgen: Die Entzauberung Asiens. Europa und die asiatischen Reiche im 18. Jahrhundert, München 2010 [1. Auflage in der Beck'schen Reihe]. Hier: S. 21), stellen sie die These auf, dass einem wirklichen Kulturkontakt ein fortwährendes imperialistisches Missverständnis im Wege stehe, das sowohl die Erkenntnis des Eigenen als auch die des Anderen unmöglich mache. Eine Annäherung an den Wesenskern sei ausgeschlossen, da jede Begegnung von der Last eines europäischen Wissens- und Bildungskanons überfrachtet sei. Infolgedessen sei eine wahrheitsnahe Abbildung der Realität nicht möglich, es gehe stets um Imaginationen und Denkmuster (Osterhammel: Entzauberung Asiens, S. 21-24; vgl. auch Osterhammel, Jürgen: Wissen als Macht. Deutungen interkulturellen Nichtverstehens bei Tzvetan Todorov und Edward Said, in: ders.

tatsächlich Prozesshafte, die Wandelbarkeit der Diskurse, in Foucaults Ansatz wird übersehen.⁸⁶ Neu auftretende Diskurse und Machtverschiebungen innerhalb bekannter Formationen geraten dabei mitunter aus dem Blick. Eine derart auf das Bestehende fokussierte Auseinandersetzung ist mithin nicht in der Lage, den Teufelskreis der epistemischen Gewalt zu durchbrechen und bleibt stets der kolonialen Rhetorik verhaftet, die sie zu bekämpfen vorgibt. Indem sie Kritik an der aktuellen Praxis übt, reproduziert sie diese und ihre grundlegenden Wissensordnungen fortwährend.⁸⁷

Ein besonderes Anliegen der vorliegenden Arbeit ist daher die Einbeziehung post-postkolonialer Positionen, die sich vehement gegen eine Nivellierung der Grundsätze der ethnologischen Forschungs- und Museumspraxis im Zeichen eines falsch verstandenen postkolonialen Aktivismus wenden.⁸⁸ Es geht mithin um eine Diskursanalyse, die jene Merkmale der Systematik Foucaults berücksichtigt, die Michael C. Frank hervorhebt: „Das potentiell Ereignishafte jeder Einzelaussage, das im Zentrum von Foucaults Ausführungen zum Diskurs steht, sollte ebenso wenig vergessen werden wie die Tatsache der Pluri- und Interdiskursivität, das heißt der Koexistenz verschiedener Diskurse und ihres Zusammenspiels“.⁸⁹

Frank betont die „diskursive *Rede*vielfalt“⁹⁰, die mitunter hinter allzu monolithischen Konzepten von Herrschaftsdiskursen zu verschwinden droht. Mir ist daher daran gelegen, die einzelnen untersuchten Ausstellungen als konkrete Ausprägungen der multiplen musealen Ausdrucks- und Gestaltungsmöglichkeiten rund um das Thema Afrika ernst zu nehmen. Es ist die jeweils einzelne expositorische Stimme, die vielfältig mit anderen Stimmen korrespondiert und in diverse diskursive Formationen verwoben ist, die in der Folge als ‚Narration‘ oder ‚Erzählung‘ bezeichnet wird.

Meine Arbeitsweise erschöpft sich dabei nicht in der konkreten Analyse der einzelnen Schauen, sondern ich betrachte diese Schauen in ihrem jeweils spezifischen Kontext. Zur Einordnung aktueller Deutungsvarianten und Überprüfung der

(Hg.): Geschichtswissenschaft jenseits des Nationalstaats. Studien zu Beziehungsgeschichte und Zivilisationsvergleich, Göttingen 2001 [Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft 147], S. 240-265. Insbesondere ab: S. 249).

⁸⁶ Dazu: Frank: Kolonialismus und Diskurs.

⁸⁷ Sternfeld, Nora: Aufstand der unterworfenen Wissensarten. Museale Gegenerzählungen, in: Martinz-Turek/Sommer-Sieghart (Hgg.): Storyline, S. 30-56. Hier: S. 35.

⁸⁸ Dazu: Kohl: Zukunft der Ethnologie; Kraus: Abwehr und Verlangen.

⁸⁹ Frank: Kolonialismus und Diskurs, S. 153.

⁹⁰ Frank: Kolonialismus und Diskurs, S. 153, Herv. i. O.

Interpretationshoheit werde ich die teils umfangreiche Sekundärliteratur zu den Ausstellungen aus. Zudem habe ich an den Schauplätzen der Untersuchung zahlreiche Interviews mit Experten aus Wissenschaft und Kunst sowie Mitarbeitern der einzelnen Museen geführt.⁹¹ Dieses multidimensionale Vorgehen trägt dazu bei, kein einseitiges Monopol im Gefüge der Stimmen und Meinungen zu generieren oder zu bedienen. Nicht zu Unrecht mahnt etwa Barbara Plankensteiner: „Die Macht der Interpretation liegt weder bei den KritikerInnen noch bei den AutorInnen von Ausstellungsprojekten, denn beide Seiten legen Schwerpunkte, die für ihren Handlungskontext und ihren Diskurs relevant sind, die aber die eigentliche Komplexität eines Themas nicht in voller Gänze zu reflektieren vermögen.“⁹²

Als weiteres Merkmal weist die vorliegende Arbeit eine eigentümliche temporale Dimension auf: Der Untersuchungszeitraum erstreckt sich über knapp fünf Jahre – eine Zeitspanne, die in den einzelnen Ausstellungen Spuren hinterlassen hat. So hat sich das South African Museum in Kapstadt in dieser Zeit von seiner traditionellen Ausstellungsgestaltung emanzipiert und die über viele Jahre dominanten Gipsfiguren, die aus Abdrücken lebender Menschen hervorgingen, aus seiner ethnografischen Galerie entfernt.⁹³ Auch wenn noch nicht geklärt ist, ob diese so genannten *casts* nun an die Nachfahren der abgebildeten Personen übergeben und aufgrund der Tatsache, dass sie teilweise Haare, Fingernägel oder andere Partikel ihrer lebendigen Vorbilder an und in sich tragen als *human remains* offiziell bestattet werden oder ob sie im Depot des Museums verbleiben, impliziert diese Grundsatzentscheidung des South African Museum eine Veränderung des Status der Figuren: Sie werden nicht mehr als öffentlichkeitswirksame Schau-, Lehr- und Lernobjekte gesehen, sondern gelten als hochsensible Sammlungsstücke, die in enger Verbindung zu indigenen Gemeinschaften und der kolonialen Kontaktgeschichte stehen.⁹⁴

⁹¹ Insgesamt habe ich im Rahmen der vorliegenden Arbeit knapp 30 Expertengespräche durchgeführt und dabei wertvolles Hintergrundwissen erworben. Teilweise überschneiden sich die Aussagen der Gesprächspartner mit Thesen und Befunden, die sie in Publikationen veröffentlichten. Aufgrund der besseren Nachvollziehbarkeit der Zitation verweise ich in diesen Fällen auf die veröffentlichten Beiträge. An den Stellen, an denen ich explizit auf Aussagen aus Interviews zurückgreife, ist dies kenntlich gemacht. Ich danke allen meinen Gesprächspartnern für die bereitwillige Unterstützung bei der Realisation meines Projekts.

⁹² Plankensteiner, Barbara: The Making of... Genese und Rezeption einer Benin-Ausstellung, in: Kazeem/Martinez-Turek/Sternfeld (Hgg.): Das Unbehagen im Museum, S. 193-216. Hier: S. 212.

⁹³ Vgl. dazu auch die Ausführungen in Kapitel 2.2.

⁹⁴ Sarreiter, Regina: Activate Facts! Von sprechenden Tatsache, in: Griesser, Martina u. a.: Gegen den Stand der Dinge. Objekte in Museen und Ausstellungen, Wien 2016, S. 115-127. Hier: S. 126.

Ähnliche Vorgänge lassen sich in verschiedenen deutschen Museen nachzeichnen. Allerdings werden die dortigen Modifikationen von Besuchern und Öffentlichkeit meist als weniger drastisch wahrgenommen, was nicht zuletzt auf die unterschiedlichen Darstellungstraditionen in den untersuchten deutschen und südafrikanischen Museen zurückzuführen ist.⁹⁵ So hat die pädagogische Wende⁹⁶ im deutschsprachigen Museumswesen dazu geführt, dass ethnografische Museen hierzulande schon seit den 1970er-Jahren weitestgehend auf Dioramen und figürliche Darstellungen

⁹⁵ Die von Adolf Bastian begründete Tradition ethnografischer Ausstellungen in Deutschland war vom Streben nach einer umfassenden Erkenntnis der Welt und ihrer Kulturen geprägt, die sich deutlich von der teleologischen Struktur des angelsächsischen Evolutionismus abhob. Da die Museumsarbeit in der Frühphase der Ethnologie durchaus als Keimzelle dieser jungen Wissenschaft gelten kann, erwachsen aus ihr maßgebliche Theorien über das kulturell Fremde. Es ist daher kein Wunder, dass die wissenschaftsgeschichtliche Literatur einen wesentlichen Teil ihrer Betrachtungen zur Ethnologie den ethnografischen Museen widmet. Exemplarisch seien hier genannt: Penny, H. Glenn: Die Welt im Museum. Räumliche Ordnung, globales Denken und Völkerkundemuseen im ausgehenden 19. Jahrhundert, in: Schröder, Iris, Sabine Höhler (Hgg.): Welt-Räume. Geschichte, Geographie und Globalisierung seit 1900, Frankfurt am Main 2004, S. 74-99; Zimmerman, Andrew: Ethnologie im Kaiserreich. Natur, Kultur und „Rasse“ in Deutschland und seinen Kolonien, in: Conrad, Sebastian, Jürgen Osterhammel (Hgg.): Das Kaiserreich transnational. Deutschland in der Welt 1871–1914, Göttingen 2004, S. 191-212. Die Verbindungen zwischen dem ethnografischen Museumswesen in Deutschland, einschlägigen ethnologischen Forschungsansätzen und der Kolonialpolitik des deutschen Kaiserreichs zeigt Cornelia Essner in ihrer Studie zum Berliner Völkerkundemuseum auf: Essner, Cornelia: Berlins Völkerkunde-Museum in der Kolonialära. Anmerkungen zum Verhältnis von Ethnologie und Kolonialismus in Deutschland, in: Berlin in Geschichte und Gegenwart. Jahrbuch des Landesarchivs Berlin 1986, S. 65-94. Einen vergleichenden Ansatz zum Umgang mit den so genannten Völkern ohne Geschichte in den Theorien deutscher und britischer Gelehrter wählt Jürgen Osterhammel: Osterhammel, Jürgen: ‚Peoples without History‘ in British and German Historical Thought, in: Stuchtey, Benedikt, Peter Wende (Hgg.): British and German Historiography 1750–1950. Traditions, Perceptions, and Transfers, Oxford 2000, S. 265-287.

⁹⁶ In seiner Abhandlung über die Geschichte der Ethnologie in der Bundesrepublik Deutschland verweist Haller auf den Pädagogisierungsschub, den die Disziplin als Ganzes, insbesondere aber die ethnografischen Museen, durch den Einfluss der 68er-Bewegung erfahren habe. Die Museumsarbeit in den 1970er- und 1980er-Jahren sieht er von einem Impuls zur Politisierung und Belehrung geleitet, der sich gleichermaßen gegen die exotische Faszination des Fremden und gegen die maßgeblich vom Fernsehen geprägten Bilder der so genannten Dritten Welt richtete. Diese starke Fokussierung auf zeitgenössische Debatten und die damit einhergehende thematische Ausrichtung der Ausstellungen wurde inzwischen allerdings von einem wiederentdeckten Interesse an der Materialität der Objekte abgelöst. Gänzlich vom Erbe der pädagogischen Wende emanzipiert haben sich die ethnografischen Museen in Deutschland allerdings nicht (Haller: Suche nach dem Fremden, insbesondere: S. 201-203 und S. 251-254). Am Beispiel des Frankfurter Völkerkundemuseums zeigt Münzel die Strategien auf, die die Ausstellungsarbeit in der ‚Periode der Rebellion‘ (vgl. Haller: Suche nach dem Fremden, S. 181-240) maßgeblich prägten und erläutert ihren politischen und wissenschaftlichen Hintergrund: Münzel, Mark: Das Frankfurter Völkerkundemuseum und universitäre Konzepte in den 60er und 70er Jahren, in: Kohl, Karl-Heinz, Editha Platte (Hgg.): Gestalter und Gestalten. 100 Jahre Ethnologie in Frankfurt am Main, Frankfurt am Main/Basel 2006, S. 187-213.

verzichten⁹⁷ – einer Epoche, in der die Volkekunde in südafrikanischen Museen noch einmal eine Blütezeit erlebte und genau auf jene Mittel der Darstellung rekurrierte.⁹⁸

1.1.1 Afrika im Museum: Die Feststellung des Anderen

Grundlegende Unterschiede im Umgang mit ethnografischen Sammel- und Ausstellungsstücken in der Bundesrepublik und am Kap zeigen sich eindrücklich schon daran, dass die hier analysierten ethnologischen Museen in Deutschland eigenständige Institutionen sind,⁹⁹ während das ethnografische Ausstellungswesen in Südafrika als Abteilung in größere Häuser eingebettet ist¹⁰⁰. Der Fokus der ethnologischen Ausstellungen am Kap ist zudem meist auf die indigenen Bevölkerungsgruppen Südafrikas beschränkt, während der umfassendere Ansatz der völkerkundlichen Museen in Deutschland deren Position deutlich anders bestimmt: Zulu, San und andere Gemeinschaften werden hier als Teil der kulturellen Vielfalt des afrikanischen Kontinents verstanden, der selbst wiederum nur ein Teil der ausgestellten exotischen Erlebnis- und Erfahrungswelten ist. Dies führt dazu, dass die museale Inszenierung Afrikas in Deutschland durch die Verortung im ethnologischen Museum als das Andere gekennzeichnet ist, das sich kulturell klar vom Eigenen unterscheidet – Volks- und Völkerkunde sind bereits stadt- und museumsräumlich voneinander getrennt.

Diese Unterscheidung zwischen Eigenem und Fremdem wird in den südafrikanischen Museen keineswegs aufgelöst, sondern durch eine erweiterte Kontextualisierung teils noch verstärkt. Deutlich wird dies in Kapstadt, wo das Cultural History Museum – die heutige Iziko Slave Lodge – und das naturhistorische Museum nicht nur städtebaulich durch den Company's Garden, sondern in noch stärkerem Maße über viele Jahrzehnte ideologisch voneinander getrennt waren. Besonders augenfällig: Die Ausstellungsflächen für Ethnologie und Archäologie –

⁹⁷ Am Beispiel des Übersee-Museums in Bremen haben Kathrin Gawarecki und Silke Seybold dieses Phänomen ausführlich beleuchtet: Gawarecki, Kathrin, Silke Seybold: Der Vergangenheit kann man nicht entkommen. Eine koloniale Spurensuche im Übersee-Museum Bremen, in: van der Heyden, Ulrich, Joachim Zeller (Hgg.): Kolonialismus hierzulande. Eine Spurensuche in Deutschland, Erfurt 2007, S. 317-323.

⁹⁸ Vgl. Wessler: Lebendabgüsse.

⁹⁹ Es gibt auch in Deutschland abweichende Modelle: So besitzt etwa das Niedersächsische Landesmuseum Hannover (inzwischen: Landesmuseum Hannover. Das WeltenMuseum) neben Sammlungen zur Natur- und Landesgeschichte auch eine ethnologische Sammlung. Außerdem beherbergen diverse universitäre Museen und Institute ethnologische Sammlungen. Die großen und bekannten Institutionen sind in der Regel allerdings spezialisierte Häuser, weswegen ich mich in der vorliegenden Dissertation auf diese konzentriere.

¹⁰⁰ Eine Ausnahme bildet das Origins Centre an der University of the Witwatersrand in Johannesburg, das sich auf archäologische und anthropologische Forschungen und Erkenntnisse konzentriert.

also der beiden Disziplinen, die sich in Südafrika vorrangig mit dem Erbe und der Kultur der indigenen Gruppen beschäftigen¹⁰¹ – sind im South African Museum untergebracht, einer Institution, die sich hauptsächlich der Erforschung und Vermittlung der Naturgeschichte verschrieben hat.

In anderen südafrikanischen Museen – etwa im National Museum in Bloemfontein – sind Archäologie, Ethnologie und Geschichte zwar im gleichen Haus versammelt, aber thematisch und inhaltlich dennoch strikt getrennt. Während sich die History-Abteilung mit der Entstehung Bloemfonteins und seiner Bedeutung für die südafrikanische Geschichte seit der Ankunft der Buren beschäftigt und historische Straßenszenen aus dem 19. und 20. Jahrhundert nachstellt, werden in der völkerkundlichen Abteilung des Hauses die indigenen Bevölkerungsgruppen in speziell ausgestatteten Vitrinen als isolierte Entitäten dargestellt. Zwar löst sich das Museum langsam aus diesem Modell und bezieht im Bereich Geschichte zunehmend Aspekte der Oral History und des Zusammenlebens in den Townships mit ein, doch wird es noch einige Zeit dauern, bis dieser Wandel museumsintern Wirkung zeigt und darüber hinaus öffentlich wahrgenommen wird. Bei einem Besuch im Jahr 2014 wirkten die Museumsmitarbeiter in der Diskussion mit mir von der Nachfrage überrascht, ob man die Darstellung der indigenen Kulturen und der weißen Lebenswelt nicht auf andere Weise ineinander übergehen lassen könnte, als dies bisher geschieht. So wurde die Debatte darüber, ob es möglich sei, die Weißen als Gemeinschaft in die ethnografische Galerie aufzunehmen und somit als eine der zahlreichen Bevölkerungsgruppen Südafrikas zu fassen, mit dem Hinweis abgewehrt, diese hätten doch schon ihren Platz im Museum – im Bereich History. Dass gleichzeitig darüber nachgedacht wurde, das kulturelle Material einzelner Gruppen, die bisher in der Ausstellung präsentiert wurden, künftig nicht mehr zu zeigen, weil diese nicht vorrangig in Südafrika zu Hause seien, legt die Bedeutung des Nationalstaatskonzepts für das National Museum offen und weist darauf hin, dass die in den Vitrinen angebrachten Landkarten, die den Lebensraum der jeweiligen Gemeinschaften anzeigen sollen, mehr sind als bloße Ergänzungen der Erläuterungstexte.

Die Verwendung von Landkarten zur Bestimmung des Lebensraums indigener Gruppen ist kein exklusives Attribut der untersuchten südafrikanischen Museen,

¹⁰¹ Shepherd, Nick: State of the Discipline. Science, Culture and Identity in South African Archaeology, 1870–2003, in: Journal of Southern African Studies 29 (2003), S. 823–844.

sondern war auch in einigen deutschen Häusern lange Zeit üblich und wird teilweise heute noch praktiziert.¹⁰² Der Einsatz dieses grafischen Mittels hat durchaus Auswirkungen auf die Wahrnehmung des ausgestellten Anderen in ethnologischen Museen: Das Aufzeigen der weit entfernten Lebensräume der indigenen Gruppen schreibt diese als Teil fremder Welten fest, die als grundlegend verschieden von der Lebensrealität der europäischen Besucher konzipiert werden. Zwischen dem Eigenen und dem Anderen gibt es aus dieser Perspektive kaum Berührungspunkte. Mehr noch: Die Unterschiede zwischen den Lebenswelten werden so stark in den Vordergrund gehoben, dass weitreichende Unterscheidungen zwischen Natur- und Kulturvölkern sowie primitiven und fortschrittlichen Gemeinschaften auf dieser Basis noch immer hintergründige Überzeugungskraft gewinnen können.¹⁰³ Die Grenzlinien und Markierungen der Landkarten suggerieren, dass diverse Gruppen jeweils in klar abgrenzbaren Gebieten leben und der Austausch untereinander sich auf wenige Gelegenheiten beschränkt. Reger Kontakt, Zusammenleben oder gar Vermischung der Gruppen werden als dynamische Prozesse auf den Landkarten nicht abgebildet. Die Verschiedenheit der einzelnen Gemeinschaften wird in dieser Darstellung räumlich gefasst und begründet. Die Faszination für exotische Gemeinschaften und ihre Gewohnheiten, die in ethnologischen Museen als Teil des Besuchserlebnisses geweckt werden soll, wirkt so als Teil des kolonialen Erbes der Ethnologie fort.

Dieser Effekt wird noch dadurch verstärkt, dass die Verwendung kartografischen Materials in engem Zusammenhang mit der Vermessung und Benennung der Erde durch die Europäer steht: Die Praktiken von Entdeckungsreisenden und kolonialer Herrschaft werden als wissenschaftliche Erkenntnisse präsentiert und für die Betrachtenden als Teil des Wissenskanons naturalisiert. Die Landkarte an der Vitrine wird so zum Instrument der Beherrschbarkeit und Entzifferbarkeit der Welt durch die Verquickung von Macht und Wissen.¹⁰⁴

¹⁰² Vgl. dazu den Abriss über die Praktiken der Alterisierung in der Leipziger Dauerausstellung (Kapitel 2.1).

¹⁰³ Vgl. dazu grundlegend: Fabian, Johannes: *Time and the Other. How Anthropology Makes Its Object*, New York 2002 (Nachdruck der Ausgabe von 1983); Claasen, Constance, David Howes: *The Museum as Sensescape. Western Sensibilities and Indigenous Artifacts*, in: Edwards, Elizabeth, Chris Gosden, Ruth B. Phillips (Hgg.): *Sensible Objects. Colonialism, Museums and Material Culture*, Oxford/New York 2006, S. 199-222; Riegel, Henrietta: *Into the Heart of Irony. Ethnographic Exhibitions and the Politics of Difference*, in: Macdonald, Sharon, Gordon Fyfe (Hgg.): *Theorizing Museums. Representing Identity and Diversity in a Changing World*, Oxford/Cambridge (Mass.) 1996, S. 83-104.

¹⁰⁴ Vgl. zum Zusammenhang von Geografie, Wissen und Macht etwa: Schröder, Iris: *Das Wissen von der ganzen Welt. Globale Geographien und räumliche Ordnungen Afrikas und Europas, 1790–1870*,

Der Einbezug derartiger expositorischer Mittel, die sich mit der Zeit in die Seh- und Denkgewohnheiten des Publikums eingelagert haben und daher unscheinbar wirken, perpetuiert den universalistischen Deutungsanspruch ethnologischer Museen, den H. Glenn Penny in seinem Vergleich ethnografischer Ausstellungen in Deutschland und den USA bereits für die Zeit um die Wende zum 20. Jahrhundert festgestellt hat.¹⁰⁵ Dieser Deutungsanspruch hat unweigerlich eine Reduktion der alltagsweltlichen Komplexität der fremden Kulturen zur Folge, die in der Überzeugung wurzelt, dass einzelne ausgewählte Dinge in der Lage seien, die Vielzahl der möglichen Objekte in der Schausituation zu repräsentieren. Die Richtigkeit der Auswahlkriterien und Klassifizierungsschemata, die den Weg eines Gegenstands in das Depot eines Museums und noch mehr in dessen Ausstellung bestimmen, lässt sich in einem solchen Modell nicht hinterfragen. Zweck dieser Vorgehensweise ist es, die repräsentierten Kulturen verstehbar zu machen und durch die Art der Darstellung die Erzählung vom afrikanischen Anderen verständlich zu halten. Zur Präzisierung des skizzierten expositorischen Phänomens schreibt Penny: „Diese Miniatisierung [der realen Welt in ethnografischen Ausstellungen; F.K.] bringt eine Welt hervor, deren Räume eng umgrenzt sind und in der die Zeit stehen geblieben ist, eine Welt, die ihren Besuchern eine fiktive Schließung vorgaukelt.“¹⁰⁶

Unabdingbares Element solcher Miniaturisierungsbestrebungen ist die Vereindeutigung der Objekte durch ihre Einhegung in eine künstlich formatierte Narration, die dafür sorgt, dass fremde Dinge und ihre Erzeuger- und Nutzergemeinschaften im Sinne Homi K. Bhabhas als Andere festgestellt werden und diesen Status nicht mehr verlassen können.¹⁰⁷ Die teils problematischen Objektbiografien werden dabei zugunsten einer wissenschaftlichen Präsentationsweise ausgeblendet, die an ihre Stelle scheinbar unhintergehbare – und meist unhinterfragte – Fakten als Zuschreibungen setzt.

Paderborn u.a. 2011; Schröder, Iris, Sabine Höhler (Hgg.): Welt-Räume. Geschichte, Geographie und Globalisierung seit 1900, Frankfurt am Main 2004.

¹⁰⁵ Penny: Welt im Museum.

¹⁰⁶ Penny: Welt im Museum, S. 77.

¹⁰⁷ Vgl. Bhabha, Homi K.: Die Frage des Anderen. Stereotyp, Diskriminierung und der Diskurs des Kolonialismus, in: ders.: Die Verortung der Kultur, Tübingen 2000 (Stauffenburg Discussion 5), S. 97-136.

In der repräsentationskritischen Literatur ist dieser Prozess als *artifaction*¹⁰⁸ bezeichnet worden – ein Kompositum, das bereits die Verbindung der scheinbar gegensätzlichen Sphären von Kunst und Wissenschaft, Fiktion und Fakt in sich trägt. Es beschreibt die Verwandlung der multivokalen Sammelstücke zu scheinbar eindeutigen Ausstellungsobjekten, die im Museum über mannigfaltige Prozeduren der wissenschaftlichen Dokumentation und Bearbeitung vonstattengeht.¹⁰⁹ Bei genauer Betrachtung erscheint das Völkerkundemuseum aus diesem Blickwinkel als „Gesamtkunstwerk“¹¹⁰ – ein artifizielles Gebilde, dass seine Überzeugungskraft gerade aus den Mechanismen der so genannten ‚Veränderung‘ (Othering) schöpft. Die gesellschaftlichen Erwartungen an die Institution Museum, die sich mit den Schlagworten ‚Wissenschaftlichkeit‘ und ‚Authentizität‘ zusammenfassen lassen, ermöglichen es dennoch, dass aus diesem Ort der notwendig thesenhaften Herstellung von Wissen ein scheinbar stabiler Ort der „wissenschaftlich abgesicherten Selbstvergewisserung“¹¹¹ wird. Ethnografische Museen agieren mithin als gesellschaftlich anerkannte Fabriken von Identität und Alterität.¹¹²

1.1.2 Dynamiken der Exposition: Das Museum als Verhandlungsort von Identitäten

Beim Vergleich von ethnografischen Ausstellungen in Deutschland und Südafrika sticht ins Auge, dass gerade in deutschen Häusern auf die Homogenität der präsentierten Narration geachtet wird. Die allgegenwärtige Scheu, Korrekturen und Veränderungen, die sich in den letzten Jahrzehnten im Wissensbestand der Ethnologie und in ethnografischen Expositionsmodi ergeben haben, offen zu thematisieren und die erneuerten Ausstellungen in einen klaren Kontrast zum Ausgangszustand zu setzen, ist hauptsächlich dafür verantwortlich, dass die ethnologischen Museen in Deutschland mitunter wenig dynamisch wirken. Südafrikanische Institutionen machen dagegen aus der finanziellen Not eine Tugend:

¹⁰⁸ Ich entnehme den Begriff den Überlegungen von Sarreiter zu den Möglichkeiten der Aktivierung von Objekten bzw. durch Objekte (Sarreiter: *Activate Facts*, S. 118); in die Diskussion eingeführt hat den Terminus jedoch Elliott Colla.

¹⁰⁹ Vgl. zu den Prozeduren und zu den unterschiedlichen Konzepten von Objekten und ihrer Aufbewahrung im westlich-europäischen und im indigenen Kontext exemplarisch: Flügel, Katharina: *Einführung in die Museologie*, Darmstadt 2014 (3. Auflage); Caple, Chris: *Conservation Skills. Judgement, Method and Decision-Making*, London 2000; Henderson, Zoe: *Standards for the Curation of Archaeological Material. Some Thoughts on the Issues*, in: *The South African Archaeological Bulletin* 63 (2008), S. 79-82; Simms, S. Jordan: *A Polluting Concept of Culture. Native Artefacts Contaminated with Toxic Preservatives*, in: *International Journal of Heritage Studies* 11 (2005), S. 327-339; Sullivan, Lynne P., Childs, Terry S.: *Curating Archaeological Collections. From the Field to the Repository*, Walnut Creek 2003.

¹¹⁰ Laukötter: *Völkerkundemuseum*, S. 223.

¹¹¹ Laukötter: *Völkerkundemuseum*, S. 226.

¹¹² Vgl. Korff, Gottfried, Martin Roth (Hgg.): *Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik*, Frankfurt am Main/New York 1990.

Da häufig die Mittel fehlen, die Ausstellungen umfassend zu aktualisieren und dem Publikum eine gänzlich neue Schau zu präsentieren, wird der Transformationsprozess der Ausstellungen als *work in progress* selbst zum Thema gemacht und damit als Gegenstand der Debatte ernst genommen. Sinnbildlich dafür ist ein Hinweisschild, das an verschiedenen Stellen in Schaukästen der Ancestors Gallery im McGregor Museum in Kimberley angebracht ist und auf dem steht: „New discoveries or perspectives constantly change our view of the past. This part of the display is for temporary exhibits on new findings and viewpoints, or to focus on current issues and debates.“

Die Entwicklungen der letzten Jahre zeigen dabei, dass die Diskussion um die museale Repräsentation Afrikas und seiner indigenen Gruppen zunehmend auch die völkerkundlichen Museen in Deutschland beschäftigt. Im Oktober 2013 machte das Übersee-Museum in Bremen seine komplett erneuerte Afrika-Schau für die Öffentlichkeit zugänglich und eröffnete damit einen Reigen an Überarbeitungen und Sonderschauen in diversen ethnografischen Einrichtungen innerhalb Deutschlands, die sich alle mit dem Thema Afrika auseinandersetzen. Einen radikalen Schritt wagte das Museum für Völkerkunde Hamburg, das seine bisherige Präsentation im Jahr 2015 vollständig ersetzte: Im Mittelpunkt des neuen Ausstellungskonzepts stehen nun nicht mehr einzelne Displays, die sich der Lebensweise und dem Wirtschaftstyp ausgewählter Gemeinschaften widmen, sondern alle Teile der Ausstellung sind auf das Leitmotiv der Inszenierung und Wahrnehmung von Schönheit hin entworfen. Auch das Grassi-Museum für Völkerkunde zu Leipzig und das Linden-Museum in Stuttgart haben ihre Ausstellungen inzwischen aktualisiert.

Mit großem Interesse wurde insbesondere beobachtet, welche Schwerpunkte Nanette Jacomijn Snoep, die 2015 berufene Leiterin der Staatlichen Ethnographischen Sammlungen Sachsens, setzte und ob diese Impulse über Leipzig hinaus an Strahlkraft gewinnen würden. Die Niederländerin hatte sich zuvor am Musée du quai Branly in Paris einen Namen gemacht¹¹³ und hinterfragte bereits mit ihren ersten Aktivitäten als Direktorin die bisherigen Präsentationsweisen und

¹¹³ Unter anderem kuratierte sie dort gemeinsam mit dem farbigen Fußballspieler Lilian Thuram die Ausstellung „Exhibitions – L’invention du sauvage“, die vom 29. November 2011 bis zum 3. Juni 2012 im Musée du quai Branly zu sehen war. Ausgehend von der Tradition der Völkerschauen und Weltausstellungen Anfang des 20. Jahrhunderts setzte sich die Ausstellung mit der europäischen Konstruktion des kolonialen Anderen auseinander.

Inszenierungsformen des Leipziger Hauses.¹¹⁴ Für eine Kontroverse sorgte insbesondere die Sonderausstellung „fremd“, die im Frühjahr 2016 im Grassi-Museum stattfand.¹¹⁵ Eine studentische Projektgruppe der Hochschule für Grafik und Buchkunst setzte sich dabei mit bekannten Ausstellungsstücken und Vitrinenensembles des Museums auseinander. Die Fragen, die dadurch aufgeworfen wurden, führten das Gemacht-Sein der in der Ausstellung präsentierten Fakten vor Augen und legten den Prozess der *artifaction* offen. Bezeichnenderweise war es an dieser Stelle ein Kunstprojekt, dass die Produktion und Präsentation von ethnologischem Wissen in Abhängigkeit von historischen Kontexten innerhalb und außerhalb der Institution Museum thematisierte. Im permanenten Streben nach Anerkennung und Glaubwürdigkeit erscheint die offensive Beschäftigung mit diesen Zusammenhängen den publikumsbezogenen Ausstellungsorganen der Fachwissenschaft Ethnologie im deutschsprachigen Raum noch immer unangemessen.

Eine lange Regenerationszeit war der Afrika-Ausstellung des Grassi-Museums, auf die sich ein Großteil¹¹⁶ der künstlerischen Interventionen von „fremd“ bezog, nach dem Kunstprojekt nicht vergönnt. Nur wenige Monate später wurde auf der Homepage des Museums die „vorübergehende Schließung der Afrika-Ausstellung“ als „[d]er erste Schritt“ zu einer generellen Revision der im Haus angebotenen Schau „Rundgänge in einer Welt“ angekündigt. Am 26. August 2016 begann der Umbau der Ausstellung. Das Leipziger Team verfolgt dabei offensiv und öffentlichkeitswirksam das Ziel, „das Museum zu einem noch lebendigeren Ort für Begegnungen und Diskussionen zu machen“. Die Wissenschaftler und Pädagogen setzen auf die Ausgestaltung des Museums als Ort der Begegnung, der Debatte und auch des Konflikts und wollen in Zukunft neben neuen Präsentationen „mehr Veranstaltungsräume, Leseinseln, Schaudepots, Musiksalons“ anbieten.¹¹⁷ Das Museum für Völkerkunde zu Leipzig soll also zu einem Aktionsraum für den

¹¹⁴ Im Januar 2019 wechselte Snoep als Direktorin an das Rautenstrauch-Joest-Museum nach Köln.

¹¹⁵ Vgl. dazu die ausführliche Auseinandersetzung mit „fremd“ in Kapitel 2.3 der vorliegenden Arbeit.

¹¹⁶ Von den 23 Kunstprojekten, die im Rahmen von „fremd“ im 2. Obergeschoss des Museums für Völkerkunde zu Leipzig zu sehen waren, beschränkten sich 13 räumlich auf die beiden Hallen, die das Museum für Sonderausstellungen zur Verfügung stellt. Weitere drei Projekte waren allgemein gehalten und übergreifend angelegt. Fünf Interventionen bezogen sich direkt auf Vitrinen und Ausstellungseinheiten zu Afrika. Dies macht Afrika zu dem Ausstellungsabschnitt mit den meisten direkten Interventionen.

¹¹⁷ Diese Angaben zum Umbau der Ausstellungsräume waren im Frühjahr 2017 auf der Homepage des Grassi-Museums für Völkerkunde zu Leipzig nachzulesen: <http://www.mvl-grassimuseum.de/> (Zugriff am: 17.04.2017). Inzwischen ist die Homepage stark überarbeitet worden.

Besucher werden, zu einem Raum des Selbstdenkens und weniger ein Raum des staunenden Nachvollzugs des Präsentierten, des Nach-Denkens vorgegebener Konzepte sein. Einen Vorgeschmack auf das neue Konzept des Hauses bieten die zahlreichen Veranstaltungen und Kooperationsprojekte, die in den vergangenen Jahren angestoßen wurden – von der Ausstellungsreihe „Grassi invites“ bis zu den Veranstaltungen im Rahmen von „Salam Deutschland – Islam im Grassi“.

Abzuwarten bleibt, ob die rhetorisch propagierte und durch Events unterstützte Offenheit des Leipziger Museums sich auch auf die expositorische Ebene übertragen lässt. Anders als Interventionsprojekte, die bewusst auf die Infragestellung von Wissensordnungen im Museum abzielen, tragen Dauerausstellungen schließlich jene Konnotation von Stabilität, die Museen seit jeher eigentümlich ist, bereits im Namen.¹¹⁸ Angefangen bei der Architektur der Außenfassaden und Ausstellungsräume¹¹⁹ zieht sich eine Illusion der Festigkeit durch die traditionelle Inszenierung des Erlebnisortes Museum: Die konkrete Schausituation betont die Materialität der ausgestellten Exponate. Begleitet werden diese von Wandtexten und weiteren Erläuterungselementen, die den Eindruck vermitteln, dass das Präsentierte nicht eine sich stets aktualisierende Bestandsaufnahme des Wissens und damit letztlich eine Geschichte von vielen sei, sondern endgültige Erkenntnis.¹²⁰

Nur selten werden Besucher derart mit der fragilen Natur des Ausgestellten konfrontiert wie im National Museum in Bloemfontein: Aufgrund der architektonischen Gegebenheiten des Hauses war die archäologische Abteilung dort auch während der Umbauphase begehbar. Die Besucher hatten so die Möglichkeit, die Entstehung einer expositorischen Inszenierung und die Verschiebungen innerhalb des

¹¹⁸ Zur Bedeutung und aktuellen Situation von Dauerausstellungen im Museum vgl. Habsburg-Lothringen, Bettina (Hg.): Dauerausstellungen. Schlaglichter auf ein Format, Bielefeld 2012; Thomas Thiemeyer weist explizit darauf hin, dass Dauerausstellungen keine starren und unveränderlichen Entitäten darstellen. Gegenwärtig zeige sich gerade im Hinblick auf historische und ethnologische Ausstellungen vielmehr eine klare Tendenz dazu, Erzählstränge regelmäßig zu ergänzen und anzupassen. Daraus ergeben sich für die Analyse von Museen und Ausstellungen neue Herausforderungen, wie Thiemeyer hervorhebt: „Jede Betrachtung ist eine Momentaufnahme. Sie kann nicht davon ausgehen, dass die Ausstellung in allen Teilen dem ursprünglichen Konzept folgt. [...] Es ist also Vorsicht angebracht, aus der Analyse der Schau auf die Absichten der Kuratoren zu schließen.“ (Thiemeyer, Thomas: Geschichtswissenschaft. Das Museum als Quelle, in: Baur (Hg.): Museumsanalyse, S. 73-94. Hier: S. 83).

¹¹⁹ Vgl. Laukötter: Völkerkundemuseum, S. 218-219.

¹²⁰ Vgl. Thiemeyer, Thomas: Die Sprache der Dinge. Museumsobjekte zwischen Zeichen und Erscheinung, in: Museen für Geschichte (Hgg.): Online-Publikation der Beiträge des Symposiums „Geschichtsbilder im Museum“ im Deutschen Historischen Museum Berlin, Februar 2011. URL: http://www.museenfuergeschichte.de/downloads/news/Thomas_Thiemeyer-Die_Sprache_der_Dinge.pdf (letzter Zugriff: 17.04.2017); Thiemeyer, Simultane Narrationen, S. 480-481.

grundlegenden wissenschaftlichen Narrativs mit zu vollziehen. Die Unnahbarkeit des Museums als belehrender und erzählender Institution wurde durch diesen Einblick in die Arbeit des Ausstellungsteams etwas aufgeweicht. Die Bereitschaft der Kuratoren, das Publikum an der Entstehung der Präsentation teilhaben zu lassen, war in diesem Zusammenhang zwar weniger konzeptionellen Überlegungen als äußeren Umständen geschuldet, doch war es eine spannende Erfahrung, die Ausstellung wachsen zu sehen und den Fortschritt der Arbeiten beobachten zu können. Bei Besuchen in den Jahren 2011 und 2014 konnte ich dadurch in diesem Museum ganz besondere Eindrücke sammeln.

Allerdings handelt es sich bei einer solch offenen Umgestaltung von Museumsausstellungen eher um Einzelfälle. Dies hat mit den präsentierten Wissensbeständen zu tun: Als kulturhistorische Einrichtungen berühren ethnologische Museen eine intime Sphäre, die die Weltsicht der Besucher betrifft und ihre grundlegenden Vorstellungen vom Eigenen und vom Fremden, von Vergangenheit, Gegenwart und Fortschritt prägt. In ethnografischen Ausstellungen wird das abstrakte Konzept des Andersseins erlebbar: Durch die spezifische Schausituation stehen sich scheinbar homogene Gruppen der Schauenden und Wissenden und der Beschauten und Erforschten gegenüber. Dieses Wechselspiel unveränderlicher Stereotype ist die Grundlage eines kolonialen Wissens- und Erkenntnissystems, das laut Homi K. Bhabha auf der steten Wiederholung von scheinbar Selbstverständlichem beruht.¹²¹ Was im Museum präsentiert und dem Publikum vor Augen geführt wird, gilt als gesicherter Standard der Wissenschaft und des Allgemeinwissens. Die starre Präsentation unterstreicht die Gültigkeit des Gezeigten.

Wie schwierig es ist, diese Ordnung aufzubrechen und dem Museum auch einen kreativen Freiraum zu verschaffen, zeigt sich gerade dort, wo museale Institutionen bewusst den Dialog suchen, sei es nun mit dem Publikum oder mit spezifischen Gemeinschaften, die ebenso von den Aktivitäten des Museums betroffen sind. Im Stuttgarter Linden-Museum etwa wurde zum 1. Juli 2016 das Advisory Board for the Representation of Africa Collections (ABRAC) eingerichtet.¹²² Dort haben Stuttgarterinnen und Stuttgarter mit afrikanischen Wurzeln die Möglichkeit, ihre

¹²¹ Bhabha: Frage des Anderen, insbesondere S. 97.

¹²² Zur Funktion und Zusammensetzung des ABRAC gibt die Homepage des Linden-Museums Auskunft: <http://www.lindenmuseum.de/ueber-uns/hinter-den-kulissen/> (letzter Zugriff: 01.02.2020).

Vorstellungen zur Repräsentation Afrikas und seines kulturellen Erbes direkt an die Verantwortlichen des Museums heranzutragen und so auch Einfluss auf die künftige Ausstellungspraxis des Linden-Museums zu nehmen: „Erklärtes Ziel [von ABRAC; F.K.] ist es, in einem partizipativen Prozess Mehrstimmigkeit und verschiedene Perspektiven in die künftige Sammlungspräsentation einzubringen.“¹²³

Wesentlicher Motor für das in Stuttgart praktizierte Modell der Teilhabe ist das Engagement der afrikanischstämmigen Mitglieder des Gremiums, das sich aus individuellen Erfahrungen im Museum speist, wie etwa Cathy Plato betont: „Ich konnte mich nicht immer mit dem identifizieren, was ich gesehen und gelesen habe. Ich war häufiger bei den Erlebnistagen [des Linden-Museums; F.K.], aber fand die Darstellung mancher Dinge eher stereotyp.“¹²⁴ Für Plato, die 1984 aus dem Kongo nach Deutschland kam, schlägt das Linden-Museum mit der Einsetzung des ABRAC ein neues Kapitel auf im Umgang mit Afrika im ethnologischen Museum: „Es soll nicht nur über Afrika gesprochen werden, sondern mit Afrikanerinnen und Afrikanern gemeinsam. [...] Es ist eine Demokratisierung des Wissens und des Nachlasses der Geschichte.“¹²⁵

Besonders wichtig ist Plato in diesem Zusammenhang, dass alle Beteiligten von ABRAC profitieren und durch die Ratschläge des Gremiums eine Schau entsteht, die die Perspektive der Besucher weitet und so ein Verständnis für das kulturell Fremde schafft, das sich auch auf andere Aspekte des (Zusammen-)Lebens auswirkt. Insbesondere erkennt sie die Chance, das Publikum im Hinblick auf koloniale Denk- und Deutungsmuster zu sensibilisieren und die deutsche Kolonialgeschichte als prägenden Bestandteil des Blicks in die Welt und auf die Anderen zu thematisieren: „Diese neue Art zu arbeiten bewegt sicher etwas. Viele Menschen kennen die Kolonialgeschichte gar nicht, wenn man sie anspricht, fühlen sich die Leute angegriffen. In einem Museum kann es eher gelingen, dass die Menschen sich damit auseinandersetzen.“¹²⁶

Gleichzeitig hegt die organisatorische Struktur des Linden-Museums den Aktionsradius des Afrika-Beirats deutlich ein. So kommt den Beratungen des ABRAC

¹²³ <http://www.lindenmuseum.de/ueber-uns/hinter-den-kulissen/> (letzter Zugriff: 01.02.2020).

¹²⁴ Braun, Adrienne: Die langen Schatten des Kulturerbes. Interview mit Cathy Plato, in: Stuttgarter Zeitung (18.08.2016), S. 36. Weiterführend zu Stereotypie Bhabha: Frage des Anderen.

¹²⁵ Braun: Lange Schatten, S. 36.

¹²⁶ Braun: Lange Schatten, S. 36.

keinerlei Entscheidungsbefugnis zu. Eine Situation, die Plato so skizziert: „Das Museum macht die Ausstellung, aber wir unterhalten uns mit ihnen darüber, was zum Ausdruck gebracht wird und ob wir uns darin wiederfinden.“¹²⁷ Die strukturelle Asymmetrie des (Un-)Wissens über das jeweilige Gegenüber, das der Historiker Dipesh Chakrabarty als Merkmal kolonialer Beziehungen ausgemacht hat,¹²⁸ kann auf diese Weise letztlich weder überwunden noch überhaupt zur Debatte gestellt werden.

Nora Sternfeld sieht in Kooperations- und Beratungsmodellen, wie sie etwa das Linden-Museum in Form des ABRAC implementiert hat, immer auch die Gefahr mitschwingen, dass Kontroversen und Gegenpositionen nivelliert werden und dem eigentlichen Konflikt, dem Kampf um die Deutungshoheit im Museum und darüber hinaus, die Schärfe genommen wird. Das Konzept des ‚Museums mit allen‘¹²⁹, dessen Kernstück die Teilhabe marginalisierter Gruppen an den Aktivitäten der etablierten Wissensinstitution sowie das Sichtbarmachen unterdrückter Perspektiven ist, sieht sie daher nicht als Schritt zur Emanzipation. Statt das „Gültige, Sichtbare und Sagbare [zu] verändern“¹³⁰, wird vielmehr dessen Repertoire erweitert und seine Interpretationsmacht gestärkt. Das Vorzeigen neuer Wissensbestände überdeckt in dieser Konstellation die Problematik der „Definitions-macht über das Sichtbare“¹³¹ – die theoretischen und praktischen Prozeduren, die zur Aufnahme bestimmter Elemente in den Wissenskanon geführt haben, bleiben verborgen.¹³²

Sternfeld spricht in diesem Zusammenhang von der Strategie des „Transformismus“.¹³³ Einen Terminus Antoni Gramscis aufgreifend charakterisiert sie damit das Phänomen, dass viele ethnologische Museen sich vordergründig mit kritischen Haltungen und Fragen auseinandersetzen, diese allerdings durch die Einbettung in ihre expositorische Narration wieder unschädlich machen.¹³⁴ Durch die Aufnahme in den Bereich des gesicherten und gesellschaftlich legitimierte Wissens verliert die Kritik an Kraft und gibt den Faktor des unwillkommenen Eindringens in

¹²⁷ Braun: Lange Schatten, S. 36.

¹²⁸ Chakrabarty: Europa provinzialisieren, S. 304.

¹²⁹ Zum Problem des Verhältnisses des Museums zu allen: Sternfeld, Unterworfenen Wissensarten, S. 36-37. Dort geht es etwa um das Museum für alle, das Museum von allen und das Museum mit allen.

¹³⁰ Sternfeld: Unterworfenen Wissensarten, S. 36.

¹³¹ Sternfeld: Unterworfenen Wissensarten, S. 51.

¹³² Sternfeld beschäftigt sich in diesem Zusammenhang intensiv mit dem Phänomen der epistemischen Gewalt: Sternfeld, Unterworfenen Wissensarten, S. 32-36. Insbesondere: S. 32-33.

¹³³ Sternfeld: Erinnerung als Entledigung.

¹³⁴ Sternfeld: Erinnerung als Entledigung, S. 70-72. Dort geht Sternfeld auch auf das Konzept der Hegemonie ein.

einen scheinbar geschlossenen Raum preis. Die Stabilität und Autorität des in den Ausstellungen präsentierten hegemonialen Wissens wird durch diese Vorgehensweise sogar noch gestärkt.

In der einen oder anderen Form lässt sich die von Sternfeld skizzierte Strategie des Transformismus in allen in der Arbeit untersuchten ethnologischen Museen ebenso wie in der öffentlichen Debatte über diese Einrichtungen erkennen. So wird etwa in der Diskussion um das Humboldt Forum in Berlin die binäre Opposition zwischen dem Eigenen und dem Anderen nicht aufgelöst, sondern schlicht umgewertet: Wenn es heißt, die außereuropäischen Sammelstücke würden im Berliner Schloss künftig einen Dialog auf Augenhöhe mit den europäischen Kulturschätzen auf der Museumsinsel führen, verbirgt sich die faktische Aufteilung der Welt in zwei isolierte Sphären hinter dem positiv hervorgehobenen Aspekt eines musealen – und musealisierten – Kulturkontakts.¹³⁵

Noch deutlicher scheiden sich die Geister, wenn es darum geht, die Sammlungs- bzw. Institutionengeschichte eines Museums in die expositorische Inszenierung einer bestimmten Ausstellung zu übernehmen. So sieht Christian Kravagna in der Vorgehensweise des Rautenstrauch-Joest-Museums in Köln, das sich sehr intensiv mit den Sammlungsreisen seines Gründungsvaters Wilhelm Joest sowie mit dem Einfluss von Vorurteilen und kolonialistischen Wissensordnungen auf das Verständnis des Ausgestellten auseinandersetzt,¹³⁶ ein schwelendes Problem: „Ein solcher Fokus auf ein selbstreflexives Museum birgt natürlich die Gefahr reiner Selbstbespiegelung, die wiederum die Herkunftskontexte der Objekte an den Rand drängt.“¹³⁷ Überhaupt hat er Sorge, dass die ausführliche Darstellung der Pionierphase des Museums vor allem als Identifikationsangebot an entdeckungslustige Besucher verstanden wird und der problematische Hintergrund durch eine Art Eventisierung der Geschichte überdeckt wird.¹³⁸ Er sieht in dieser

¹³⁵ Groschwitz, Helmut: Und was ist mit Europa? Zur Überwindung der Grenzen zwischen ‚Europa‘ und ‚Außer-Europa‘ in den ethnologischen Sammlungen Berlins, in: Kraus/Noack (Hgg.): Quo vadis, Völkerkundemuseum?, S. 205-225; Scholz, Andrea: Das *Humboldt Lab Dahlem*. Experimentelle Freiräume auf dem Weg zum *Humboldt Forum*, in: Kraus/Noack (Hgg.): Quo vadis, Völkerkundemuseum?, S. 277-296; Grüters: Rede auf dem Richtfest für das Humboldt Forum; von Bose: Humboldt Forum.

¹³⁶ Vgl. zu den Inszenierungen des Rautenstrauch-Joest-Museums Kapitel 3.2.

¹³⁷ Kravagna, Christian: Vom ethnologischen Museum zum unmöglichen Kolonialmuseum, in: ZfK – Zeitschrift für Kulturwissenschaft 1: Der Preis der Wissenschaft (2015). S. 95-100. Hier: S. 99.

¹³⁸ Dazu ausführlicher: Schmidt-Linsenhoff, Viktoria: Institutionelle Selbstkritik und visueller Diskurs. Ästhetische Effekte in der Neuaufstellung des Rautenstrauch-Joest-Museums. In: Paideuma 60 (2014), S. 259-272.

Entwicklung einen Trend hin zur „Kolonialnostalgie“ und schreibt: „Wenn der Kolonialismus derart verdrängt statt thematisiert wird, dann muss sein Geist allerorten wieder an die Oberfläche drängen.“¹³⁹ Die Thematisierung der eigenen Geschichte innerhalb der Museumsausstellung entfaltet demnach keine kritische Wirksamkeit, sondern stellt vielmehr einen Akt der Selbstvergewisserung und der autoritären Rechtfertigung dar.

Dass diese Reaktion jedoch überhaupt vonnöten ist und Museen sich gezwungen sehen, immer neue Antworten auf die Herausforderungen und Provokationen durch aktivistische Gruppen und wissenschaftliche Kritiken zu suchen, wertet Nora Sternfeld bereits als großen Erfolg. Der Status der „permanenten Reform“¹⁴⁰, in dem sich ethnologische Museen derzeit befinden, ist für sie ein klares „Zeichen von Geländegewinn im Stellungskrieg“¹⁴¹ um Repräsentations- und Deutungsmacht im Museum.

Ausgehend von dieser Sicht auf die Gemengelage kann auch die um sich greifende Politik der geschlossenen Türen in ethnologischen Ausstellungen als Ausdruck der Unsicherheit der Museumsexperten und des zunehmenden Unbehagens des Museums in seiner Position als sammelnder, erzählender, wissender und Wissen weitergebender Institution gewertet werden. Immer mehr Museen reagieren auf Kritik der Öffentlichkeit, indigener Gruppen oder der fachwissenschaftlichen Community an ihren Ausstellungen damit, einzelne Ausstellungsabschnitte zur Überarbeitung zu schließen oder bestimmte Displays und Objekte der Öffentlichkeit vorzuenthalten. Die Türen werden dabei in den meisten Fällen vor allem auf symbolische Art geschlossen: Das Fehlen bestimmter expositorischer Elemente betont in besonderem Maße die Maßnahmen zur Anpassung und Veränderung der grundlegenden Narration. Museen generieren sich als Institutionen des Wandels. Bei genauerer Analyse wird jedoch offenbar, dass die geschlossenen Türen innerhalb der Ausstellungshallen häufig eine janusköpfige Schutzfunktion übernehmen: Verborgenen bleiben den Blicken der Besucher ja nicht nur umstrittene Displays, sondern auch die Inkohärenzen und Ungereimtheiten der bisherigen musealen Erzählstrategien, die durch eine Öffnung der Türen und eine dialogische Auseinandersetzung mit den Umbau- und Veränderungsmaßnahmen im Wortsinne

¹³⁹ Kravagna: Unmögliches Kolonialmuseum, S. 98.

¹⁴⁰ Sternfeld: Erinnerung als Entledigung, S. 72.

¹⁴¹ Sternfeld: Erinnerung als Entledigung, S. 73.

fragwürdig geworden wären. Verschlossene Türen mögen so für eine Erzähl- und Erkenntnislücke beim Besucher sorgen und ihn mehr über die eigene Rolle im Museum nachdenken lassen, eine echte Herausforderung für die Glaubwürdigkeit der umgreifenden inszenatorischen Argumentation der jeweiligen Museen sind sie nicht.

Die Politik der geschlossenen Türen ist ein radikaler Schritt innerhalb der Möglichkeiten musealer Inszenierungen. Das Verbergen bestimmter Bereiche und Elemente einer Ausstellung erzeugt einen Bruch, der aufzeigt, dass das Wissen der Institution nicht umfassend ist – die autoritäre Position der erzählenden expositorischen Instanz wird damit in Zweifel gezogen. Gleichzeitig wird durch die (vorübergehende) Schließung von Abteilungen jedoch ein „Aufstand der unterworfenen Wissensarten“¹⁴² verhindert. Wenngleich man das Wissen der Gegenwart zwar als unvollständig kennzeichnet, vermeidet man die Kontroverse zwischen verschiedenen Angeboten. Häufig bleibt dieses Vorgehen unhinterfragt, in manchen Fällen gerät die Versiegelung von Displays jedoch zu einem symbolischen Akt: Getreu der Maxime ‚Aus den Augen, aus dem Sinn‘ wird versucht, mit der Entfernung von Objekten, Vitrinen und Ensembles aus der Sphäre der Öffentlichkeit zugleich die Diskussion um diese expositorischen Elemente zu beenden. Dies ist vorrangig dann der Fall, wenn bestimmte museale Gepflogenheiten in der öffentlichen Wahrnehmung nicht mehr akzeptabel erscheinen. Zumeist ist an diesem Punkt die Glaubwürdigkeit einer spezifischen Erzählung ausgereizt und die grundlegende Ordnung des präsentierten Wissens muss narrativ neu gefasst werden. An dieser Stelle kommt es zu Paradigmenwechseln in der Ausstellungspraxis, die durch den politischen und gesellschaftlichen Kontext ebenso bedingt sind, wie durch neue Erkenntnisse und Herangehensweisen in den beteiligten Fachwissenschaften.¹⁴³

Innerhalb der südafrikanischen Museumswelt stellt die Versiegelung des Bushmen Diorama im South African Museum, dem naturkundlichen Museum der Metropole Kapstadt, unzweifelhaft einen solch augenfälligen Wendepunkt dar. Deshalb werden im zweiten Teil der Einleitung die Kontroversen dargestellt, die sich rund um das Diorama ab den 1990er-Jahren entsponnen haben. Insbesondere wird die

¹⁴² Sternfeld: Unterworfenen Wissensarten.

¹⁴³ Vgl. zur Frage der kulturwissenschaftlichen Turns und der Problematik wissenschaftlicher Paradigmenwechsel: Bachmann-Medick, Cultural Turns, S. 7-57. Insbesondere: S. 16-19.

Ausstellung „Miscast“ eine Rolle spielen, die die Kuratorin Pippa Skotnes 1996 in der South African National Gallery zeigte. Skotnes ermöglichte den Besuchern einen Blick hinter die Kulissen des Bushmen Diorama und deckte in kreativ-künstlerischer Weise die musealen Prozeduren, die bei der Erstellung des Dioramas eine Rolle gespielt hatten ebenso auf, wie die gesellschaftlichen und wissenschaftlichen Diskurse, auf denen die Darstellung der San-Gemeinschaften¹⁴⁴ in dem prominenten Ausstellungsensemble des South African Museum fußten. Dabei trafen auch die postkoloniale Stoßrichtung von Skotnes' Ausstellung und die Entscheidung der Verantwortlichen des South African Museum, künftig auf die Ausstellung des Bushmen Diorama zu verzichten, auf Kritik diverser gesellschaftlicher Akteure. Einige Gründe für die skeptische Haltung gegenüber den skizzierten Handlungsweisen werde ich herausarbeiten und dabei insbesondere auf kritische Stellungnahmen von Ethnologen und Vertretern indigener Organisationen rekurrieren. Aus der Beschäftigung mit dem Bushmen Diorama und den expositorischen Reaktionen, die es in den Zeiten des politischen Umbruchs in Südafrika hervorrief, entwickelt sich ein Überblick über Argumentationsstränge, die bis heute in der Diskussion um die museale Repräsentation des Fremden eine tragende Rolle spielen. Die Auseinandersetzung mit dem Bushmen Diorama übernimmt im Rahmen der vorliegenden Arbeit also eine entscheidende Scharnierfunktion: Anhand eines historischen Beispiels stelle ich Kritiken und Reaktionen vor, die aus der Debatte um ein kontroverses Museumsdisplay entstehen können, und lege gleichzeitig die Grundlagen dar, auf denen die Analysen in den folgenden Kapiteln basieren.¹⁴⁵

Anzumerken ist, dass es sich in der skizzierten Debatte um das Bushmen Diorama und die Ausstellung „Miscast“ um eine Literaturschau handelt. Da die Diskussion zu diesem Thema in Südafrika in diversen Facetten geführt worden ist, stütze ich meine

¹⁴⁴ Um den im deutschen extrem vorurteilsbeladenen Terminus ‚Buschmänner‘ zu vermeiden, spreche ich in der Folge von ‚San-Gemeinschaften‘. Dies entspricht der Wortwahl in den untersuchten Museen und der wissenschaftlichen Literatur. Einige Vertreter der betreffenden indigenen Gemeinschaften kritisieren diesen Begriff jedoch als Fremdbezeichnung, durch die sie wiederum nicht als Akteure ihrer eigenen Geschichte auftreten können, sondern für ein bestimmtes wissenschaftlich-autoritatives Narrativ in Dienst genommen werden. Dieser Konflikt lässt sich an dieser Stelle nicht auflösen. Es ist allerdings von entscheidender Bedeutung, die Konnotationen im Blick zu haben, die mit der Wahl bestimmter Begriffe verbunden sind – auch diese Arbeit schreibt eine bestimmte Form wissenschaftlicher Erzählung fort.

¹⁴⁵ Mit der Bedeutung des Bushmen Diorama für die Geschichte und die öffentliche Wahrnehmung des South African Museum sowie der öffentlichen Debatte um die Ausstellung „Miscast“ habe ich mich bereits in meiner Master-Arbeit auseinandergesetzt: Kiesel, Alexander-Ferdinand: Museum, Objekt, Ausstellung. Ansätze einer Analyse der Darstellung indigener Kulturen in Südafrika, unveröffentlichte Master-Arbeit, Konstanz 2012. Insbesondere: S. 57-81.

Anmerkungen dazu auf (populär-)wissenschaftliche Artikel der Kuratorin Pippa Skotnes und ihrer Kritiker. Die Ausstellungen und ihre Rezeption werden aus historischer Perspektive betrachtet und gerinnen so zu „Traditionsquellen, die mit der Absicht erstellt wurden, ausgewählte Erkenntnisse zu vermitteln, also etwa eine bestimmte Version der Geschichte zu überliefern.“¹⁴⁶ Dass es sich, wie Thomas Thiemeyer feststellt, bei den Schauen in zunehmenden Maße um temporäre Phänomene handelt, wird hier ganz deutlich:¹⁴⁷ „Miscast“ war von Beginn an als Sonderausstellung konzipiert, das Bushmen Diorama ist seit mehr als 15 Jahren nicht mehr zu betrachten. Dass beide noch immer eine Rolle spielen, liegt vor allem darin begründet, dass sie Gegenstand und Bestandteil einer intensiven gesellschaftlichen Diskussion waren, die bis heute in die gesellschaftliche Realität am Kap nachwirkt.

1.2 Politiken der Inszenierung: Museums- und fachhistorische Annäherungen an ethnografische Ausstellungsmodi

Um die Jahrtausendwende herum befand sich die Museumslandschaft Kapstadts in einer Phase der Restrukturierung und der Neuausrichtung. 15 ortsansässige Museen wurden in einem neuen Verbund namens *Iziko* zusammengefasst. Die Wahl eines Begriffs aus einer lokalen Sprache setzte ein Zeichen: Die Museen Kapstadts generierten sich als einigende und inkludierende Institutionen, die allen Besuchern einen Ort der Identifikation an der gemeinsamen Feuerstelle anbieten wollten – nichts anderes bedeutet nämlich *Iziko* in der Sprache der Xhosa.¹⁴⁸

Dass den Verantwortlichen solche symbolischen Veränderungen allerdings nicht ausreichten, zeigte sich in der Umgestaltung der internen Organisation der Sammlungsbestände: Neben den naturkundlichen und kunsthistorischen Sammlungen gab es fortan eine Social History-Abteilung, die Objekte aus der Zeit vor der Ankunft europäischer Siedler sowie Objekte weißer und schwarzer

¹⁴⁶ Thiemeyer: Museum als Quelle, S. 84.

¹⁴⁷ Thiemeyer unterscheidet in diesem Zusammenhang zwischen Museen als dauerhaften Institutionen und Ausstellungen als zeitlich beschränkten Phänomenen (Thiemeyer: Museum als Quelle, S. 80). Die retrospektive Analyse von Ausstellungen ist demnach stark von der Überlieferungslage abhängig und damit bereits durch die vorhandenen und ausgewerteten Quellen selektiv gewichtet – insbesondere das sinnliche Potential der Schau kann nur aus den Aussagen von Produzenten und Rezipienten rekonstruiert werden (Thiemeyer: Museum als Quelle, S. 81).

¹⁴⁸ MacKenzie, John M.: Museums and Empire. Natural History, Human Cultures and Colonial Identities, Manchester 2010. Hier: S. 98.

Gemeinschaften in der Zeit seither zusammenfasste.¹⁴⁹ Die Trennung von europäisch konnotierter Kulturgeschichte und Ethnografie, die für die Sammlungs- und Ausstellungspolitik der Apartheid kennzeichnend gewesen war, wurde damit überwunden.¹⁵⁰

Zusammengenommen stellten diese Maßnahmen das South African Museum vor eine große Herausforderung: In der Wissensordnung der Apartheid war es als selbstverständlich erschienen, dass Funde aus den Bereichen Ethnologie und Archäologie der Naturgeschichte zugeordnet und die entsprechenden Sammlungen und Ausstellungen von einer naturkundlichen Institution beherbergt wurden. Nach dem Ende des rassistischen Systems, welches Politik, Wissenschaft und Museumswesen gleichermaßen dominiert hatte,¹⁵¹ wirkte diese Aufteilung noch als Anachronismus nach. Das intellektuelle Erbe der Apartheid und des Kolonialismus wurde in den Schauen des South African Museum sichtbar. Um diese Situation aufzufangen und die Gegebenheiten innerhalb der Ausstellung in das liberale und auf Gleichberechtigung und Teilhabe aller gesellschaftlichen Gruppen ausgerichtete Narrativ der demokratischen Rainbow Nation einzubetten, wurde für das South African Museum ein neues Leitbild entwickelt: Es sollte künftig als Ort fungieren, an dem Natur und Kultur aufeinandertreffen und eine positive Symbiose entwickeln können.¹⁵²

Diese Bemühungen reichten freilich nicht aus, um die Gruppen, die ihren Platz in den Ausstellungshallen des South African Museum gefunden hatten, aus der prekären Sphäre der Naturvölker zu befreien und sie gesellschaftlich zu rehabilitieren. Im Gegenteil: Die Displays der ethnografischen Ausstellung des Hauses wurden mehr und mehr zu Kristallisationspunkten jener Ideen und Vorurteile, die den Denkmodellen von Apartheid und Kolonialismus entsprangen. So weist etwa Leslie Witz darauf hin, dass anhand der Ausstellungsensembles die ethnische Zusammensetzung des Landes erläutert wurde. Tour Guides nutzten die Vitrinen, um

¹⁴⁹ Witz, Leslie: Transforming Museums on Postapartheid Tourist Routes, in: Karp, Ivan, Corinne A. Kratz, Lynn Szwaja, Tomás Ybarra-Frausto (Hgg.): *Museum Frictions. Public Cultures/Global Transformations*, Durham and London 2006, S. 107-134. Hier: S. 120.

¹⁵⁰ MacKenzie: *Museums and Empire*, S. 115.

¹⁵¹ Zur politischen Einflussnahme der Apartheid-Administration vgl.: MacKenzie, *Museums and Empire*, S. 98; Davison, Patricia: *Museums and the Reshaping of Memory*, in: Nuttall, Sarah, Carli Coetzee (Hgg.): *Negotiating the Past. The Making of Memory in South Africa*, Kapstadt u.a. 2007, S. 143-160. Hier: S. 150.

¹⁵² Dubin, Steven C.: *Incivilities in Civil(-ized) Places: „Culture Wars“ in Comparative Perspective*, in: Sharon Macdonald (Hg.), *A Companion to Museum Studies*, Chichester 2011 (Blackwell Companions in Cultural Studies 12), S. 477-493. Hier: S. 487.

die These zu erhärten, Südafrika werde von insgesamt neun indigenen Stämmen bewohnt.¹⁵³ Das Konzept der Einteilung nach Stämmen entspringt dabei kolonialistischen Überlegungen. Woher die Zahl neun stammt, bleibt dagegen obskur: Witz hält es für möglich, dass sich die Anzahl der indigenen Stämme aus der Anzahl der offiziellen Landessprachen des demokratischen Südafrika nach Abzug der beiden weißen Sprachen – Englisch und Afrikaans – ergibt. Es kann sich bei der Angabe allerdings auch um ein Relikt der Erziehung in der Apartheid handeln, deren Politik es war, Menschen nach Abstammung zu sortieren und ihre Lebensräume in so genannte ‚Bantustans‘ einzuteilen.¹⁵⁴

In engem Zusammenhang mit dieser schematischen Unterteilung von Menschen nach Abstammungskategorien steht die Vorstellung der rassistischen Reinheit der Angehörigen einer bestimmten Gemeinschaft.¹⁵⁵ Die abstrakte Idee der Ethnie wird dabei in physische Merkmale übersetzt und dadurch visuell und intellektuell fassbar gemacht.¹⁵⁶ Die ethnografische Ausstellung des South African Museum war ein Ort, der sich zum Betrachten von bestimmten Menschentypen geradezu anbot, da in den Schaukästen nicht nur kulturelle Objekte ausgestellt wurden, sondern auch Gipsfiguren ihren Platz fanden, die um die Wende zum 20. Jahrhundert James Drury, der Tierpräparator des Museums, nach Abdrücken von lebenden Menschen angefertigt hatte.¹⁵⁷ Es war daher wenig überraschend, dass auch in den verbalen Ausführungen von Tour Guides und Lehrern auf die körperlichen Besonderheiten der

¹⁵³ Witz: Transforming Museums, S. 121.

¹⁵⁴ Vgl. zu dieser Problematik auch: MacKenzie: Museums and Empire, S. 98. Allgemein lässt sich festhalten: Die offizielle Segregationspolitik der Apartheid, aus der die rigide Rassentrennung und die Einrichtung von speziellen Gebieten, in denen die Angehörigen einer Bevölkerungsgruppe mit möglichst geringem Kontakt zu anderen Gruppen zusammenleben sollten, entsprangen, fand in den nach ethnischen Gesichtspunkten aufgeteilten Schaukästen der ethnografischen Ausstellungen ihre Entsprechung.

¹⁵⁵ Leslie Witz verweist etwa auf einen Fremdenführer, der die Behauptung aufstellte, in Namibia seien die Nama zu 80 Prozent rein. Derartige Beschreibungen rücken die Darstellungen ethnografischer Museen in die Nähe der Beschau von Tieren im Zoo (vgl. Witz: Transforming Museums, S. 121).

¹⁵⁶ Dazu grundlegend: Bhabha: Frage des Anderen; Davison: Museums and the Reshaping of Memory; Hund, Wulf D.: Die Körper der Bilder der Rassen. Wissenschaftliche Leichenschändung und rassistische Entfremdung, in: ders. (Hg.): Entfremdete Körper. Rassismus als Leichenschändung, Bielefeld 2009, S. 13-79.

¹⁵⁷ MacKenzie: Museums and Empire, S. 91; Davison: Museums and the Reshaping of Memory; Davison, Patricia: Representations of „the Bushmen“ at the South African Museum from the Early Twentieth Century to the Present, in: Wagner, Wilfried (Hg.): Rassendiskriminierung, Kolonialpolitik und ethnisch-nationale Identität. Referate des 2. Internationalen Kolonialgeschichtlichen Symposiums 1991 in Berlin, Münster 1992 (Bremer Asien-Pazifik Studien 2), S. 417-429; Skotnes, Pippa, The Politics of Bushman Representations, in: Landau, Paul S., Deborah D. Kaspin (Hgg.): Images and Empires. Visuality in Colonial and Postcolonial Africa, Berkeley 2002, S. 253-274; Feldman, Jeffrey David: Contact Points. Museums and the Lost Body Problem, in: Edwards, Elizabeth, Chris Gosden, Ruth B. Phillips (Hgg.): Sensible Objects. Colonialism, Museums and Material Culture, Oxford/New York 2006, S. 245-267.

ausgestellten Figuren und der mit ihnen assoziierten Gruppen eingegangen wurde. Pippa Skotnes berichtet etwa, dass sie bei ihren Besuchen im Museum insbesondere in Bezug auf die San immer wieder mit Stereotypen konfrontiert worden sei, die von den ausgestellten Figuren augenscheinlich gestützt und bestätigt zu werden schienen. Neben der Hautfarbe, den Haaren und der geringen Körpergröße wurde dabei insbesondere auf intime Details des Körperbaus abgehoben, wie etwa den ausladenden Hintern, die Form der Schamlippen der Frauen und den ständig erigierten Penis der Männer.¹⁵⁸

Freilich handelte es sich bei den letztgenannten Eigenheiten um Annahmen, die nicht explizit Teil der Displays waren – die bevorzugte Darstellung bestimmter Gruppen in einfacher Kleidung sorgte aber dafür, dass solche Gedanken nicht ausgeräumt wurden. Überhaupt hatte der Verzicht auf zeitgenössische Kleidung bei der Darstellung indigener Gemeinschaften weitreichende Folgen, denn sie wurden dadurch als das Andere markiert, das weder Kleidungsstil noch Lebensart mit den Betrachtern teilt.¹⁵⁹ Die ethnografischen Schaukästen des South African Museum wurden zum Kabinett des Fremden und zu einem Lern- und Wissensort über die Unterschiedlichkeit und Unterscheidbarkeit der Völker. Die Präsentationen in der Ethnography Gallery standen damit vollkommen in Einklang mit der offiziellen Ideologie der Apartheid. Kritik an der Art und Weise der Darstellung wurde über lange Zeit als *political correctness* abgetan.¹⁶⁰

Einen besonders hohen Stellenwert unter den ethnografischen Ausstellungsensembles besaß bei den Besuchern des South African Museum das Bushmen Diorama. Seine Beliebtheit rührte von jener Mischung aus „Authentizität, Originaltreue und Schöpfungsleistung“¹⁶¹ her, die nach Gall und Trischler ausschlaggebend ist für die visuelle Überzeugungskraft von Dioramen. Dargestellt wurde eine mehrköpfige Gruppe von San in traditioneller Tracht. Diese erledigten Aufgaben, die für den Lebenserhalt der Gruppe notwendig und nach dem Dafürhalten der Macher des Dioramas typisch waren: Von der Vorbereitung der Jagd über die Bewachung der Feuerstelle und die Zubereitung pflanzlicher Kost bis hin

¹⁵⁸ Skotnes: *Politics of Bushman Representations*, S. 254-255.

¹⁵⁹ Davison: *Representations of the Bushmen*, S. 424.

¹⁶⁰ Witz: *Transforming Museums*, S. 121.

¹⁶¹ Gall, Alexander, Helmuth Trischler: *Museumsdioramen. Geschichte, Varianten und Potenziale im Überblick*, in: dies. (Hgg.): *Szenerien und Illusion. Geschichte, Varianten und Potenziale von Museumsdioramen*, Göttingen 2016 (Deutsches Museum Abhandlungen und Berichte Neue Folge 32), S. 9-26. Hier: S. 19.

zum Genuss einer Ruhezeit im Schatten konnten die San in allen Lebenslagen beobachtet werden. Im Hintergrund befand sich ein Landschaftsgemälde,¹⁶² welches der ganzen Szenerie den Charakter eines Wintertages in der Karoo verlieh.¹⁶³

Seine authentische Qualität gewann das Diorama aus dem Zusammenspiel der gesammelten kulturellen Objekte mit der Landschaftsmalerei und den Menschenplastiken aus dem Bestand des Museums. Gerade der Einsatz von Gipsfiguren war es allerdings, an dem sich nach dem Ende der Apartheid eine Kontroverse entzündete, die die ethisch-normativen Implikationen bei der Herstellung und Verwendung der Figurinen in den Vordergrund stellte: Welche Mittel dürfen im Streben nach Originaltreue der Präsentation angewandt werden und was darf man den Besuchern als Objekt vorführen?¹⁶⁴

Auslöser der Debatte war die zunehmende Diversifizierung des Publikums im South African Museum: Angehörige lokaler Gemeinschaften und Schulkinder ohne elitär-weißen Hintergrund kamen in die Ausstellung und fühlten sich beim Anblick des Dioramas unwohl.¹⁶⁵ Die Geschichte, die dort erzählt wurde, war für sie eine andere als diejenige, die das weiße Publikum und die internationalen Touristen sahen – die vorgebliche Darstellung des naturnahen Lebensalltags der San erfuhren sie als Negation ihrer Teilhabe an der gegenwärtigen Gesellschaft. Der „Guckkasten-Voyeurismus“¹⁶⁶ des Bushmen Diorama markierte aus dieser Warte eine exklusive Unterscheidung zwischen Schauenden und Beschauten und machte an diesem symbolischen Ort des Wissens und der Macht die hierarchische Aufteilung der Lebens- und Erfahrungswelten noch einmal erlebbar, die für die überwunden geglaubten Zeiten von Apartheid und Kolonialismus ausschlaggebend gewesen waren. Die Tatsache, dass die Darstellung der indigenen Bevölkerungsgruppen in ihren Kategorisierungen und Visualisierungen an die Präsentation von Tieren gemahnte, überdeckte aus Sicht der indigenen Betrachter das emanzipatorische

¹⁶² Zum typischen Aufbau eines Dioramas: Gall/Trischler: Museumsdioramen, insbesondere S. 10-11.

¹⁶³ Zur Beschreibung des Bushmen Diorama siehe: Skotnes: Politics of Bushman Representations, S. 254.

¹⁶⁴ Gall/Trischler: Museumsdioramen, S. 23.

¹⁶⁵ Knorr, Alexander: Ethnologische Dioramen, in: Gall/Trischler (Hgg.): Szenerien und Illusion, S. 415-427. Hier: S. 419.

¹⁶⁶ Gall/Trischler: Museumsdioramen, S. 24.

Potential, das der Rolle als First People innewohnte, die den San in der musealen Inszenierung zugewiesen wurde.¹⁶⁷

Das Bushmen Diorama trug das Erbe der Rassentrennung in sich und manifestierte die Umstände seiner Entstehung im expositorischen Schaubild.¹⁶⁸ Das Bewusstsein um diese Hintergründe führte dazu, dass sich die Reaktionen der Vertreter indigener Gemeinschaften und liberaler Künstler und Kulturwissenschaftler auf das Bushmen Diorama massiv von denjenigen unterschieden, die ein ähnliches Diorama im New York State Museum hervorrief. Dort hatte der Kurator Arthur Caswell Parker in Kooperation mit einer Gruppe von Irokesen ein Schaubild entwickelt, dessen Inhalte und Präsentationsmodi Angehörige der indigenen Gemeinschaft wesentlich selbst bestimmen durften.¹⁶⁹ Trotz der äußerlichen Ähnlichkeiten waren die Implikationen der beiden Dioramen gänzlich verschieden: Während Parker in der Tradition nordamerikanischer Tribal Museums einen Ort der Inklusion und des Empowerments schuf, richteten sich die Darstellungen des Bushmen Diorama in ihrem quasi-naturwissenschaftlichen Objektivismus klar an eine weiße Zielgruppe – die Abgebildeten selbst waren als Objekte von Interesse, nicht als Subjekte oder Publikum der Ausstellung.

Ausgehend von dieser Erkenntnis stellt Alexander Knorr in seinem Vergleich der beiden Dioramen deutlich heraus, dass die Vorgehensweise des South African Museum und seiner Mitarbeiter nicht allein mit den Gepflogenheiten der Museumspraxis zu begründen ist. Vielmehr scheint sie „zeit-, orts- und personenabhängig – hierin liegen [die entscheidenden; F.K.] Probleme begraben, nicht in inhärenten Qualitäten der Repräsentationsform selbst.“¹⁷⁰ Für den „vielleicht endgültigen Schiffbruch des ethnologischen Dioramas in Südafrika“¹⁷¹ ist daher wohl vorrangig die Naivität verantwortlich, mit der das South African Museum das Bushmen Diorama als Relikt der Apartheid in die neue Epoche der Geschichte Südafrikas mitzunehmen versuchte.

Die ethnografische Ausstellung des South African Museum blieb in den Zeiten des politischen Umbruchs zunächst im Wesentlichen unverändert bestehen und sollte

¹⁶⁷ Dubin: Culture Wars, S. 486-487.

¹⁶⁸ Feldman: Contact Points.

¹⁶⁹ Knorr: Ethnologische Dioramen, S. 424-425.

¹⁷⁰ Knorr: Ethnologische Dioramen, S. 425.

¹⁷¹ Knorr: Ethnologische Dioramen, S. 422.

nach dem Willen der Verantwortlichen auf diese Weise zwei Aufgaben erfüllen: Einerseits sollte die Hervorhebung der kulturellen Vielfalt Südafrikas einen Beitrag zur kulturellen Bildung und zur Stärkung des neuen nationalen Mottos ‚Unity in Diversity‘ leisten. Andererseits sollte die Präsentation der hervorragenden Sammlungsbestände auch Touristen anlocken, die Südafrika als „A World in One Country“¹⁷² kennenlernen und genießen wollten. Aus Sicht der Museumsmacher gab es dafür keinen besseren Ort als das metropolitane Museum, in welchem die Eigenheiten Südafrikas schlendernd erkundet werden konnten.¹⁷³ Die Ansprüche, denen diese doppelsträngige Strategie gerecht werden sollte, divergierten allerdings so sehr, dass das South African Museum sich schlussendlich an kulturpolitischen Vorgaben und Mechanismen aufrieb, die eine weitgehende finanzielle Eigenständigkeit von Museen ebenso verlangten wie eine dynamische Entwicklung nach den Grundsätzen der Rainbow Nation.¹⁷⁴ Statt als offener und dynamischer Raum wahrgenommen zu werden, geriet das Museum in den Ruf, sich nicht von seiner Geschichte lösen zu können und in altbackenen Präsentationen die Ideologien vergangener Zeiten aufzuwärmen – selbst Nelson Mandela, der damalige Präsident der Republik Südafrika, rekurierte in seiner Rede zum Heritage Day im Jahr 1997 auf diese Problematik.¹⁷⁵

Auf expositorischer Ebene versuchten die Mitarbeiter des South African Museum der vehementen Kritik am Bushmen Diorama durch die Einrichtung einer kleinen Interventionsausstellung in unmittelbarer Nachbarschaft zu dem umstrittenen Schaubild entgegenzuwirken, die die populäre Darstellung der San in ihren historischen und institutionellen Kontext einbetten sollte.¹⁷⁶ Das Team griff dabei auf Dokumente und Fotografien aus dem Archiv des Museums zurück. Gezielt wurden einzelne Aspekte des Bushmen-Mythos, den das Diorama präsentierte, herausgegriffen und als Konstruktion entlarvt. Besonders eindrücklich gelang dies anhand einer Figur, die eine San-Frau so darstellte, wie sie dem Taxidermisten

¹⁷² Rassool, Ciraj, Leslie Witz: South Africa: A World in One Country. Moments in International Tourist Encounters with Wildlife, the Primitive and the Modern, in: *Cahiers d'Études Africaines* 36 (1996), S. 335-371.

¹⁷³ Diese Idee begleitet das South African Museum seit seiner Gründung im Jahre 1825 und ist nach den Epochen des Kolonialismus und der Apartheid auch im demokratischen Südafrika der Post-Apartheid noch aktuell. Zu den historischen Entwicklungen vgl. MacKenzie: *Museums and Empire*, insbesondere S. 78-105.

¹⁷⁴ Witz: *Transforming Museums*, S. 121-122, S. 130.

¹⁷⁵ Witz: *Transforming Museums*, S. 115.

¹⁷⁶ Coombes, Annie: *History after Apartheid. Visual Culture and Public Memory in a Democratic South Africa*, Durham 2003. Hier: S. 226-227; Davison: *Representations of the Bushmen*, S. 426.

James Drury in der Realität begegnet war: Anders als ihr Pendant im Diorama trug sie Rock, Bluse und Kopftuch – die gleichen Kleidungsstücke, die im Alltag am Kap um die Wende zum 20. Jahrhundert auch alle anderen Frauen in allen Bevölkerungsteilen üblicherweise trugen.¹⁷⁷ Auf eine solch alltagsnahe Darstellung der Personen kam es Drury und Louis Péringuey, dem damaligen Direktor des South African Museum, bei ihrem ehrgeizigen Projekt einer ethnografischen Bestandsaufnahme Südafrikas allerdings nicht an. Stattdessen ging es ihnen darum, die Bevölkerungsgruppen des Landes möglichst originalgetreu – also so, wie es das dominante wissenschaftliche und gesellschaftliche Narrativ jener Zeit vorgab – für die Nachwelt zu dokumentieren.¹⁷⁸ Sorgfältig wählten sie daher die Menschen aus, die als Modelle für die Gipsabdrücke fungieren sollten und achteten genau darauf, dass diese ihrer Vorstellung von den körperlichen Eigenheiten der San entsprachen.¹⁷⁹ Die Individuen, die ausgesucht wurden, gerannen in diesem Prozess zu Exemplaren eines konstruierten Menschentypus. Die besondere Authentizität der Präsentationsform Diorama wurde ausgenutzt, um jene Stereotype zu unterstreichen, die die Ethnologen jener Zeit in ihrer Suche nach dem Fremden leitete.

Die Vorgehensweise des Bushmen Diorama zielte darauf ab, eine bestimmte Vorstellungswelt als aktuellen Stand wissenschaftlicher Erkenntnis zu kennzeichnen und ihr so den Status der Wahrhaftigkeit zu verleihen. Im Rahmen einer kulturwissenschaftlich erweiterten Erzähltheorie, die die narrative Struktur expositorischer Phänomene ernst nimmt, ließe sich bei diesem Vorgehen von einer Manifestation des kulturellen Imaginären¹⁸⁰ sprechen. Als problematisch erweist sich in diesem Zusammenhang allerdings, dass das Diorama den fiktiven Charakter der präsentierten Erzählung hinter dem faktualen Anspruch der Informationsweitergabe im Museum zu verbergen versucht. Anders als Romane und andere literarische Erzeugnisse legt das Bushmen Diorama nicht offen, dass es „eine Verbindung zwischen Realem und Imaginärem, zwischen Realitätsmaterialien und diffusen Phantasiebeständen herstellt“, für „die es keine identische Entsprechung in der

¹⁷⁷ Coombes: *History after Apartheid*, S. 226.

¹⁷⁸ Davison: *Reshaping of Memory*, insbesondere S. 145-146.

¹⁷⁹ Vgl. zur Auswahlprozedur und zur Kategorisierung der einzelnen Menschen nach physischen Merkmalen bis hin zum Halbblüter: Davison: *Representations of the Bushmen*, S. 423.

¹⁸⁰ Fluck, Winfried: *Das kulturelle Imaginäre. Eine Funktionsgeschichte des amerikanischen Romans 1790–1900*, Frankfurt am Main 1997. Vgl. zu den Formen, Dimensionen und Funktionen kulturgeschichtlicher Narratologie allgemein: Erll, Astrid, Simone Roggendorf: *Kulturgeschichtliche Narratologie. Die Historisierung und Kontextualisierung kultureller Narrative*, in: Nünning, Ansgar, Vera Nünning (Hgg.): *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*, Trier 2002 (WVT – Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium 4), S. 73-113. Zur Funktionsgeschichte: S. 102-107.

Realität geben“¹⁸¹ kann. Dies ist ein entscheidendes Alleinstellungsmerkmal der Realitätserzeugung in Museumswelten. Dass es gleichwohl durchaus Ziel führend ist, das Konzept des kulturellen Imaginären, das Winfried Fluck anhand literaturwissenschaftlicher Untersuchungen entwickelt hat, in die Sphäre der Museumsanalyse zu übertragen, zeigt sich daran, dass das Bushmen Diorama – analog zu literarischen Texten – seine Überzeugungskraft aus der „inneren Organisation seines Materials“ gewinnt. Es realisiert seine soziale Funktion mithin vor allem „über eine ästhetische Wirkungsstruktur“¹⁸², die der expositorischen Narration „den Zusammenhang verleiht [und] jene Leistung ist, auf die [sie eigentlich] ausgerichtet ist.“¹⁸³

Indem das Ausstellungsteam des South African Museum in den 1990er-Jahren eine expositorische Gegenerzählung entwarf, sollte der innere Zusammenhang der Darstellung der San im Bushmen Diorama aufgebrochen werden. Das objektive Wissen, für das die Figuren standen, sollte als Konstrukt, die selbstverständlichen Inhalte als Imaginationen mit fiktiv-fiktionalem Hintergrund entlarvt werden. Die visuelle Dominanz des Bushmen Diorama verhinderte jedoch den Bruch mit den Darstellungstraditionen des South African Museum: Dadurch dass das Diorama weiterhin an zentraler Stelle präsentiert wurde, blieb es in den Augen von Tour Guides, Museumsmitarbeitern, Experten und Kritikern das entscheidende Element der Ausstellung und konnte in seiner Wirkung von der neuen rahmenden Narration nicht eingehegt werden. Die erweiterte Ausstellung wurde lediglich als Erläuterung zum Schaubild wahrgenommen, nicht als Anleitung zu einer neuen Lesart des Dioramas. Die Entscheidung, das Diorama in der Form beizubehalten, wie es seit den 1960er-Jahren präsentiert wurde, ließ weder eine radikale Abkehr von den Inhalten und der Darstellungsweise des Schaubilds noch eine nachhaltige Umbildung der leitenden Narration der ethnografischen Ausstellung des Museums erkennen. Erst die Entfernung aller Menschenfiguren aus der Ethnography Gallery des South African Museum im Jahr 2013 bildete die Grundlage für eine Auseinandersetzung, die das Museum und seine expositorischen Prozeduren historisch fasste und es

¹⁸¹ Fluck: Das kulturelle Imaginäre, S. 12-13.

¹⁸² Fluck: Das kulturelle Imaginäre, S. 103.

¹⁸³ Fluck: Das kulturelle Imaginäre, S. 13.

schaffte, mit einem distanzierten Blick auf diese Vorgehensweise der Problematik der musealen Suche nach dem Fremden gerecht zu werden.¹⁸⁴

In der politischen Umbruchphase des demokratischen Südafrika war eine solche Herangehensweise allerdings kaum möglich: Die Richtung, in die sich die gesellschaftlichen Auseinandersetzungen um die Deutung von Vergangenheit und Gegenwart entwickeln würden, war noch nicht klar erkennbar. Die Scheu davor, entschlossen voranzugehen und damit auch Teile des Publikums zu verprellen, hatte allerdings keine transformistische Wirkung im Sinne Nora Sternfelds. Im Gegenteil: Die zögerliche Haltung machte die Ausstellungshallen des South African Museum erst zu einem Ort, an dem die „Culture Wars“¹⁸⁵ über die sensiblen Themen südafrikanischer Geschichte und Gegenwart mikroskopisch ausgefochten wurden. Die visuellen Qualitäten, die das Bushmen Diorama zu einem der bekanntesten Schaubilder der Ethnography Gallery gemacht hatten, wurden zum Stein des Anstoßes. Die Starre des Dioramas, die dafür sorgte, dass die präsentierten Gemeinschaften gleichermaßen als starr und stumm, als isolierte Entitäten außerhalb der Geschichte, wahrgenommen wurden, wurde zur Triebfeder einer dynamischen Diskussion über Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft des Zusammenlebens am Kap.

Einen Meilenstein in dieser Debatte stellte die Ausstellung „Miscast“ dar, die im Jahr 1996 in der South African National Gallery in Kapstadt stattfand. Bereits die Wahl des Ausstellungsortes war von der Kuratorin Pippa Skotnes als symbolischer Akt konzipiert: Mit der National Gallery wurde eine Institution ausgewählt, die sich grundsätzlich mit Repräsentationen der Wirklichkeit und subjektiv gebrochenen Auseinandersetzungen mit der Realität beschäftigt und damit im Gegensatz zum Anspruch der wissenschaftlichen Objektivität steht, der einem naturkundlichen oder kulturhistorischen Komplex innewohnt. Die Beschäftigung mit dem Erbe der San in der Nationalgalerie war zudem gleichbedeutend mit dem Einzug der indigenen Bevölkerungsgruppen in einen Bereich, der zuvor gänzlich der europäischen bzw. weißen Kunst- und Kulturgeschichte vorbehalten war.¹⁸⁶ „Miscast“ wurde zu einem Vorläufer der Entkolonisierung und Reafrikanisierung von Kultur-Institutionen, die für die südafrikanische Kulturpolitik vor allem in der Amtszeit des Präsidenten Thabo

¹⁸⁴ Vgl. dazu Kapitel 2.2.

¹⁸⁵ Dubin: Culture Wars.

¹⁸⁶ Skotnes: Politics of Bushman Representations, S. 261.

Mbeki (1997–2008) konstitutiv sein sollte.¹⁸⁷ Zugleich nutzte Skotnes die traditionellen Konnotationen der Kunstaussstellung aus: Als Raum der künstlerischen Freiheit ließ die National Gallery einen kreativen Umgang mit den Materialien zu, die die Kuratorin in ihrer Ausstellung verwenden wollte. Aufgrund dieser Rahmung war es Skotnes möglich, die konventionelle Ordnung ethnografischer Museen und Ausstellungen aufzubrechen: Den Besuchern wurden gerade die Gegenstände und Praktiken vor Augen geführt, die im üblichen Setting verborgen bleiben – etwa Fotografien aus der Feldforschung und von der Arbeit der Präparatoren oder auch die mannigfaltigen Dokumente und Berichte, die lebendige Individuen in musealen Einrichtungen nach und nach zu Anschauungsobjekten von Forschung und Öffentlichkeit transformieren. Durch diesen inszenierten Blick hinter die Kulissen entwickelte „Miscast“ eine visuelle und intellektuelle Schlagkraft, die die Grundlage für die weitreichende Resonanz der Schau in der Museums-Landschaft und der gesellschaftlichen Debatte Südafrikas war.¹⁸⁸

Thema von „Miscast“ war die Darstellung indigener Bevölkerungsgruppen in der südafrikanischen Öffentlichkeit und in der popularisierten Wissenschaft. Aufgedeckt wurden die Storyline, an der sich das Bushmen Diorama im South African Museum orientierte und die grundlegenden Diskurse, aus denen eine solche Narration entspringen konnte. Skotnes kam es insbesondere darauf an, auf die Elemente aufmerksam zu machen, die aus der Erzählung bisher ausgespart worden waren und so einen Abgleich zwischen Ausstellung und Archiv hervorzurufen. In den Termini erinnerungskultureller Forschung war das Ziel der Ausstellung, die Eindimensionalität des präsentierten Funktionsgedächtnisses um Elemente des Speichergedächtnisses zu erweitern¹⁸⁹ und durch das Hinzufügen bisher verdeckt gehaltener Bausteine der Repräsentation einen alternativen Blick auf Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zu ermöglichen. Skotnes wollte museale „Resonanzräume“¹⁹⁰ für den Wandel der gesellschaftlichen, politischen und wissenschaftlichen Erinnerungskultur am Kap schaffen.

¹⁸⁷ Als Ausweis der Dynamik, die Mbekis Kulturpolitik entfaltete, kann das in jener Zeit eingerichtete Origins Centre an der University of the Witwatersrand gelten, dessen Dauerausstellung ich in Kapitel 3.3 analysiere.

¹⁸⁸ Skotnes: Politics of Bushman Representations, S. 261-262.

¹⁸⁹ Assmann: Erinnerungsräume, zu den Funktionen des kollektiven Gedächtnisses: S. 130-145.

¹⁹⁰ Pieper, Katrin: Resonanzräume. Das Museum im Forschungsfeld Erinnerungskultur, in: Joachim Baur (Hg.), Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes, Bielefeld 2010, S. 187-212.

Die Widerstände, auf die die Kuratorin bei diesem Unterfangen traf, waren allerdings erheblich. Die Verantwortlichen der National Gallery ließen Skotnes bei der öffentlichen Darstellung und Bewerbung ihres Projekts nur teilweise freie Hand und versuchten, die Umgestaltung des Kunstmuseums zu einem Ort des Konflikts und der öffentlichen Kontroverse, die mit der Teilhabe möglichst vieler gesellschaftlicher Gruppen an den Aktivitäten eines Museums notwendig einhergeht, auf Grundlage einer in transformistischen Sinne ausgelegten *political correctness* einzuhegen. So untersagten sie die Verwendung des ursprünglich angedachten Titels der Ausstellung „Miscast: Negotiating the Presence of the Bushmen“ und forderten Skotnes auf, statt des umstrittenen Begriffs *Bushmen* die Bezeichnung *Khoisan* zu verwenden¹⁹¹ – übersehen wurde dabei, dass die klare Hervorhebung des Terminus *Bushmen* im Titel der Ausstellung erst eine Debatte über seine mehr oder minder selbstverständliche Anwendung in anderen Zusammenhängen, etwa bei den schriftlichen Erläuterungen zum Bushmen Diorama, in Gang gesetzt hätte.

Diese organisatorischen Hindernisse vermochten den Ethusiasmus der Kuratorin allerdings nicht einzudämmen: Wenn Skotnes sich bei der offiziellen Benennung der Ausstellung nicht durchzusetzen vermochte, so konnte sie den Katalog zur Ausstellung und die Schau selbst doch weitgehend selbstständig gestalten. Dies hatte nicht nur zur Folge, dass in gut 50 Prozent der Beiträge zum Begleitbuch weiterhin die Bezeichnung *Bushmen* verwendet wurde,¹⁹² sondern sorgte für eine Betonung der provokativen Kraft der Infragestellung von Gewissheiten und der Unzulänglichkeiten von Überzeugungen im expositorischen Setting. Das Thema der Dehumanisierung des Anderen im ethnografischen Ausstellungswesen¹⁹³ bereitete Skotnes dabei im engen Bezug zu den grundlegenden Aufgaben des Museums auf: Sammeln, Konservieren, Ausstellen und Forschen wurden innerhalb von „Miscast“ nacheinander auf problematische Implikationen überprüft.¹⁹⁴

Im Rückblick auf die Ausstellung hebt die Kuratorin zwei expositorische Ensembles hervor, die bei den Besuchern eine besondere Wirkung entfalteten. Im ersten Raum der Ausstellung war eine Gruppe von 13 Menschenfiguren zu sehen, die eine

¹⁹¹ Skotnes: *Politics of Bushman Representations*, S. 263.

¹⁹² Kasfir, Sidney Littlefield: *Cast, Miscast. The Curator's Dilemma*, in: *African Arts* 30 (1997), S. 1, 4, 6, 8, 9, 93. Hier: S. 93, Anmerkung 2.

¹⁹³ Kasfir: *Cast, Miscast*, S. 1.

¹⁹⁴ Skotnes: *Politics of Bushman Representations*, S. 263-266; Lane, Paul: *Breaking the Mould? Exhibiting Khoisan in Southern African Museums*, in: *Anthropology Today* 12 (1996), S. 3-10. Hier: S. 7.

entscheidende Gemeinsamkeit hatten: Sie besaßen alle keine Kopfpattie. Das Gesicht als Körperteil, welches das Individuum identifizierbar macht, wurde von Skotnes ausgespart, um den Prozess der Ent-Individualisierung und Typisierung bei der Herstellung von Figurinen in den Vordergrund zu rücken.¹⁹⁵ Bewusst übernahm sie mit den casts ein Gestaltungsmittel des Bushmen Diorama, um vorzuführen, dass dieses keinesfalls harmlos war. Statt den Betrachtern das Einsinken in eine naturalistische Erlebniswelt zu ermöglichen, wie es das Diorama tat, war das Ziel dieser Installation, das Publikum aufzurütteln und darauf aufmerksam zu machen, wie sehr die museale Repräsentation des Fremden durch koloniale Mythen und Hierarchisierungen bestimmt war. Die Abläufe und Annahmen, die hier sichtbar gemacht wurden, hatten zuvor im Verborgenen den Umgang des South African Museum mit seinen Modellen und die Wahrnehmung des Bushmen Diorama in der Öffentlichkeit strukturiert. Die Offenlegung dieser kolonialen Erzählung verhinderte den ungestörten Genuss des exotischen Schauerlebnisses und problematisierte das Spiel der visuellen und sozialen Machtpositionen, wie es in der Ethnography Gallery bisher üblich gewesen war.¹⁹⁶ Die dominante expositorische Narration wurde durch die Zuspitzung bekannter Elemente und Stilmittel delegitimiert – dem Augenschein, der bisher für Authentizität und Glaubwürdigkeit gebürgt hatte, konnte nicht mehr getraut werden.

Bei der Dekonstruktion der Storyline des Bushmen Diorama beschränkte „Miscast“ sich allerdings nicht nur auf die Problematisierung expositorischer Elemente des Schaubilds, sondern stellte weitere Aspekte der ethnografischen Museumspraxis in Frage. Im zweiten Raum der Ausstellung wurden Dokumente präsentiert, die sich aus wissenschaftlicher, journalistischer, politischer und sogar polizeilicher Perspektive mit dem Leben der San am Kap beschäftigten. So wollte Skotnes aufzeigen, an welches Gedankengut das Diorama ursprünglich anknüpfte. Die Kontrastierung mit Fotografien von Paul Weinberg aus den 1980er-Jahren rückte dabei noch einmal die Distanz zwischen dem Alltag der San und deren musealer Repräsentation in den Vordergrund:¹⁹⁷ San als Angehörige der südafrikanischen Armee, in westlicher Kleidung und bei ganz gewöhnlichen Tätigkeiten passten nicht

¹⁹⁵ Skotnes: Politics of Bushman Representations, S. 264.

¹⁹⁶ Vgl. zum generellen Problem der Machtpositionen in kolonialen und musealen Repräsentationssystemen: Bhabha: Frage des Anderen; Claasen/Howes: Museum as Sensescape.

¹⁹⁷ Lane: Breaking the Mould, S. 7; Coombes: History after Apartheid, S. 233.

in das Bild der primitiven, naturnahen Gesellschaften, als die die *Bushmen* in der öffentlichen Meinung noch immer galten.¹⁹⁸

Dabei war das Aufzeigen dieser Differenz zwischen Realität und Stereotyp nur ein Teil des Erkenntnispotentials, das in dieser Installation steckte. Die Texte, Bilder und Berichte zu den San bedeckten nämlich die ganze Fläche des Raumes und waren so angeordnet, dass alle Besucher über diese Darstellungen laufen mussten, wenn sie den Raum betreten wollten.¹⁹⁹ Die Besucher wurden so selbst zu Akteuren in einer Performance, die die Konstellationen des politischen und intellektuellen Kolonialismus erlebbar machte: Die San waren als indigene Gemeinschaft von den Mächtigen entrechtet und um die Deutungsmacht an ihrem eigenen kulturellen Erbe gebracht worden. Die massive Unterdrückung, die sie erfahren hatten, kulminierte in der tatsächlichen physischen Berührung von Zeugnissen ihrer Ausbeutung innerhalb der Ausstellung. Die San und ihre Kultur wurden in der von Skotnes erzeugten expositorischen Konstellation im wörtlichen Sinne mit den Füßen getreten. Einen Ausweg gab es für das Publikum nicht – jeder Schauende partizipierte an der Marginalisierung der Beschauten.²⁰⁰ Die fortdauernde Deutungs- und Hierarchisierungsmacht kolonialer Mythen in der Gesellschaft rückte dadurch in den Vordergrund. Mehr noch: Indem aufgezeigt wurde, wie sie bestimmte Vorstellungen vom Fremden aufgriff und daraus eine überzeugende Narration formte, erschien die Ethnologie selbst als Teil der sozialen Mythenmaschinerie. Das Attribut wissenschaftlicher Wahrhaftigkeit, das neben der Authentizität der präsentierten Objekte für den Wahrheitsanspruch der musealen Darstellung bürgte, wurde damit entscheidend in Zweifel gezogen.²⁰¹

Das Schauerlebnis im zweiten Saal von „Miscast“ war für große Teile des Publikums schockierend. Die herausfordernde Konfrontation mit den kolonialen Fiktionen, die die soziale Realität in Südafrika vor, während und nach der Apartheid strukturierten, führte zu einer heftigen Debatte. An die Oberfläche drangen die Leerstellen der ethnografisch-kulturhistorischen Narration, in die die San durch Repräsentationen wie das Bushmen Diorama eingeflochten worden waren. Aus den zeitlosen

¹⁹⁸ Lane: *Breaking the Mould*, S. 7.

¹⁹⁹ Skotnes: *Politics of Bushman Representations*, S. 269.

²⁰⁰ Pinto, Lourenco Casimiro: „We are who we are because of who we where“. The Origins Centre and the ‚Bushmen’s‘ Legacy, unveröffentlichte Honours-These, Johannesburg 2009. Hier: S. 29.

²⁰¹ Zum generellen Problem vgl. die Überlegungen Mieke Bals zur Ausstellungspraxis des American Museum of Natural History in New York (Bal: *Kulturanalyse*, S. 72-116).

Gemeinschaften, die ihr Leben abseits gesellschaftlicher Dynamiken fristeten, wurden historische Akteure, deren Schicksal von Bedeutung war. Ein Eintrag im Besucherbuch von „Miscast“ expliziert diese Problematik mit deutlichem Verweis auf Geschehnisse, die das öffentliche und politische Leben in der Rainbow Nation zu jener Zeit bestimmten: „This exhibit should be permanent – it is important that all South Africans see the genocide that was perpetuated. No truth and reconciliation commission is possible for the ‚Bushmen‘.“²⁰²

Vertreter indigener Organisationen bemängelten jedoch, dass die Ausstellung das zentrale Problem der Repräsentation der San im Museum nicht löse: Für sie war „Miscast“ ebenso wie das Bushmen Diorama eine exkludierende expositorische Narration, die von Angehörigen der weißen Bildungselite für Angehörige der weißen Bildungselite entworfen worden war.²⁰³ Dadurch, dass den San in Skotnes' Konzept ein klarer Opferstatus zugeordnet wurde, wurden sie wiederum auf die prekäre Rolle der First People festgelegt und konnten keine eigene Agency entwickeln²⁰⁴ – auch Skotnes sprach über sie und gab ihnen kein aktives Mitspracherecht oder schuf gar ein Sprachrohr für die San. Die Unzufriedenheit mit dieser Herangehensweise brachte die *Kleurling Weerstandsbeweging* klar zum Ausdruck, als sie im Namen diverser San-Gemeinschaften forderte: „Give us the money so that we can make our own exhibit in our own way.“²⁰⁵

Die Debatte um „Miscast“ veranschaulicht das Dilemma der nicht differenzierenden postkolonialen Kritik: Indem sich die Schau intensiv mit den problematischen Facetten der Repräsentation des Fremden auseinandersetzte, reproduzierte sie deren Mechanismen.²⁰⁶ Jeffrey David Feldman weist in diesem Zusammenhang auf den sprechenden Namen der Ausstellung hin: *Miscast*, falsch repräsentiert, kann etwas eigentlich nur dann sein, wenn eine richtige – oder zumindest adäquatere – Repräsentation möglich ist. In der radikalen Ablehnung des Bushmen Diorama impliziert ist die latente Überzeugung, es gebe ein identifizierbares Wesen des

²⁰² Hier zitiert nach Skotnes: *Politics of Bushman Representations*, S. 268.

²⁰³ Coombes: *History after Apartheid*, S. 237; Lane: *Breaking the Mould*, S. 8-9.

²⁰⁴ Besonders deutlich hebt diese Problematik Paul Lane hervor, der am Beispiel der Griqua-Organisation *!Hurikamma Cultural Movement* die Sorge indigener Gemeinschaften beschreibt, durch Ausstellungen wie „Miscast“ in eine archetypische Opferrolle gedrängt zu werden. Demnach habe Skotnes in ihrem Projekt eine Narration entwickelt, die sich exklusiv an Weiße richte – die Khoisan-Gruppen brauchten an das begangene Unrecht nicht erinnert zu werden, da es ihnen im täglichen Leben begegne (Lane: *Breaking the Mould*, S. 9).

²⁰⁵ Skotnes: *Politics of Bushman Representation*, S. 268.

²⁰⁶ Vgl. dazu: Kraus: *Abwehr und Verlangen*, S. 241-242; Sternfeld: *Unterworfenen Wissensarten*, S. 32-36.

Anderen, welches momentan lediglich durch den Einfluss des ethnografischen Diskurses überformt sei.²⁰⁷ So gesehen bewegt sich die progressiv-aufgeklärte Kuratorin Pippa Skotnes in ihrer strikten Opposition letztlich doch nahe an den Grundsätzen von Drury, Péringuey und anderen Ethnologen, die zu Beginn des frühen 20. Jahrhunderts auf der Suche nach dem authentischen Fremden waren.

In seiner Kritik an „Miscast“ hebt Feldman hervor, dass Skotnes all diejenigen indigenen Stimmen ignorierte, die das Bushmen Diorama keineswegs rundheraus ablehnten, sondern dieses vielmehr für die kulturelle Selbstdefinition und die touristische Vermarktung nutzbar machten.²⁰⁸ Statt derartige Fälle aufzugreifen und museale Narrationen als Identifikationsangebote ernst zu nehmen, die auf verschiedene Weise be- und verhandelt werden können, bleibt Skotnes einem dichotomen Denken verhaftet, das gesellschaftliche Debatten über Identitäten definiert.²⁰⁹ Die provokative Kraft der Kunst, die die visuellen und wissenschaftlichen Qualitäten des Bushmen Diorama hinterfragt und dominante gesellschaftliche Storylines aufdeckt, verdeckt die mangelnde Reflexion des eigenen Handelns im Rahmen von „Miscast“. Die gesellschaftspolitische Stoßrichtung der Ausstellung wird so zu einem eindimensionalen Vorwurf, der die bisherigen musealen Praktiken skandalisiert, eine wirkliche Kontroverse ob der hervorgehobenen moralischen Überlegenheit der eigenen Argumentation aber untergräbt.

In der Diskussion um „Miscast“ werden Argumentationsmuster virulent, die bis heute aktuell und für die Grenzziehung zwischen Kunst und Ethnologie, historisch-wissenschaftlicher Aufarbeitung und politisch-kreativer Kritik an der ethnografischen Museumspraxis maßgeblich sind. Deutlich wird dies an Michael Kraus' Anmerkungen zu der Ausstellung „Ware&Wissen“, die im Jahr 2014²¹⁰ im Weltkulturen Museum in

²⁰⁷ Feldman: Contact Points, S. 258.

²⁰⁸ Feldman: Contact Points, S. 258.

²⁰⁹ Skotnes nimmt die Argumente jener indigenen Vertreter, die „Miscast“ kritisieren zwar in ihren Aufsatz auf, stellt diesen jedoch positive Stimmen gegenüber und vermeidet so die Reflexion über ihre eigene Position in diesem umkämpften erinnerungskulturellen Feld. „Miscast“ definiert sie als reines Medium der Kritik, das neue Räume der Diskussion eröffnet, jedoch selbst keine eigene autoritative Erzählung entwirft – eine Auseinandersetzung mit den inhärenten Problematiken der expositorischen Narration der Ausstellung findet in ihrem Text nicht statt (Skotnes: Politics of Bushman Representations, S. 267-270).

²¹⁰ Die Ausstellung war vom 16.01.2014 bis zum 04.01.2015 im Weltkulturen Museum in Frankfurt am Main zu sehen. Zu der Ausstellung ist ein Begleitbuch erschienen, in dem neben einleitenden Stellungnahmen von Deliss und Mutumba auch Texte der an der Schau beteiligten Künstler und Schriftsteller *in residence* enthalten sind. Zudem ist ein ausführlicher Bildteil implementiert (S. 289-311), der entscheidende Abschnitte der Ausstellung visuell fassbar macht – in der Ausstellung selbst war das Fotografieren aus Gründen des Respekts vor den ausgestellten Materialien untersagt. Dazu:

Frankfurt am Main stattfand. Gemäß des post-ethnografischen Ansatzes, den das Frankfurter Haus verfolgt, wählte Direktorin Clémentine Deliss gemeinsam mit der Afrika-Kustodin Yvette Mutumba diverse Künstler aus, die mit Materialien aus der Sammlung „stories you wouldn't tell a stranger“²¹¹ kuratieren sollten. Die Ausstellung sollte so zur Selbstreflexion der völkerkundlichen Institution beitragen.

Kraus vermisst in der Gestaltung der Schau und des Begleitbuchs allerdings eine Analyse der Geschichte des Museums, der hausinternen und gesellschaftlichen Entwicklungen, die die Perspektive auf die Tätigkeiten und Wirkungen im Weltkulturen Museum neu justiert haben, sowie der eigenen Aktivitäten der an „Ware&Wissen“ beteiligten Künstler. Er stellt daher die Frage: „Welcher Teil des Selbst [...] wird hier reflektiert?“²¹² und behauptet: „Ware&Wissen“ sei

keine Form der *Selbstreflexion*, sondern eine gezielt konstruierte, weniger auf Analysen denn auf fragwürdigen Assoziationsangeboten aufbauende und gerade in ihrer suggestiven Fragwürdigkeit konsequente Darstellung eines Teils der Frankfurter Museumsgeschichte, den man vom gegenwärtigen Selbst des Weltkulturen Museum abzuspalten versucht: Wissenschaft und Ethnologie. Die eklektizistische Auswahl der Themen und Bilder, [...] die mit Wissenschaft und Ethnologie zu tun haben, zeichne[t] ein Bild dieser Sozialformen, das dieses Vorhaben unterstützt bzw. zu legitimieren versucht.²¹³

Den moralisierenden Duktus in der Beschäftigung mit Dokumenten und Materialien aus der Geschichte des Frankfurter Museums hebt Kraus beispielhaft an dem Umgang mit Fotografien hervor: Im expositorischen Konzept von „Ware&Wissen“ werden diese einzig zur Illustration kolonialer Hierarchien verwendet und stützen so die grundlegende Narration von der Genese der Frankfurter Völkerkunde aus dem Geist des Kolonialenthusiasmus.²¹⁴ Andere Lesarten werden systematisch ausgeklammert, weil sie der dominanten Erzählung widersprechen. Den Künstlern, die die Fotografien für Installationen verwenden, wird eine absolute Deutungsmacht über das vorhandene Material zugestanden. Ein Empowerment indigener Gemeinschaften kann durch eine solche Vorgehensweise nicht erreicht werden, da

Deliss, Clémentine, Yvette Mutumba: *Ware&Wissen (or the stories you wouldn't tell a stranger)*, Zürich 2014.

²¹¹ Dies war der Untertitel der Ausstellung „Ware&Wissen“.

²¹² Kraus: *Abwehr und Verlangen*, S. 235.

²¹³ Kraus: *Abwehr und Verlangen*, S. 239.

²¹⁴ Kraus weist darauf hin, dass „Ware&Wissen“ aus seiner Sicht keine neuen historischen Erkenntnisse zur Geschichte des Weltkulturen Museums oder seiner frühen Protagonisten liefere, sondern im Gegenteil hinter den Inhalten von Ausstellungen und Publikationen zurückbleibe, die zu den Jubiläen des Museums 1979 und 2004 entwickelt wurden (Kraus: *Abwehr und Verlangen*, S. 236-237). Mehr noch: Er wirft den Ausstellungsmachern vor, eine Narration zu entwerfen, die mehr „durch die Verabsolutierung von Theoremen geprägt [ist] als durch empirische Kleinarbeit im Archiv.“ Völkerkundemuseen einseitig als Früchte des Kolonialismus zu sehen, werde ihrer Arbeit und der Biografie der Wissenschaftler, Missionare und Bürger, die an der Entstehung des Frankfurter Hauses beteiligt waren, nicht gerecht (Kraus: *Abwehr und Verlangen*, S. 244-245).

diese „auf die Rolle von Schlagwortgebern und Rohstofflieferanten [...] reduziert werden“²¹⁵ und ihnen jede Agency abgesprochen wird. So verhindert aus Kraus' Werte eine Interpretation von Fotografien aus dem Bestand des Weltkulturen Museums, die die „Möglichkeit, dass [die darauf abgebildeten; F.K.] Menschen lachen, weil sie fröhlich waren oder sie zu dem fotografierenden [...] Ethnologen ein gutes Verhältnis hatten“²¹⁶, von vornherein ausschließt, eine gründliche Auseinandersetzung mit dem Entstehungskontext und divergierenden Hypothesen zur Bedeutung des Bildes.²¹⁷ Ein dialogischer Austausch zwischen den Künstlern bzw. der präsentierenden Institution Museum und dem Publikum sowie das Einlassen auf die Objekte und die indigenen Gruppen, von denen sie stammen, werde durch diese Herangehensweise unterbunden. Kraus schlussfolgert, dass es dem Ausstellungsteam des Weltkulturen Museums nicht mehr um Erkenntnisgewinn zum kulturell Fremden gehe, sondern um eine künstlerisch-kritisch ausgelegte Deutungsmacht zu Geschichte und Gegenwart der Ethnologie als Fach- und Publikumswissenschaft: „Mit der neuen Ausrichtung verliert das Museum offenbar generell das Interesse an diesen [indigenen; F.K.] Gesellschaften. Eine Repräsentation oder gar Integration dieser Menschen und ihrer Weltbilder jenseits der Arbeiten zeitgenössischer Künstler“²¹⁸ werde abgelehnt.

Für Kraus ist die Narration in „Ware&Wissen“ die Manifestation eines veränderten kulturellen Imaginären.²¹⁹ Die Erzählung vom Anderen als primitiv und außerzeitlich wurde abgelöst durch ein Setting, das die Komplexität der Kontaktsituation früher ethnografischer Feldforschung pauschal auf den Aspekt der kolonialen Hierarchisierung reduziert. Thomas Hauschild sieht dies in der dezidiert politischen Haltung begründet, die seit den 1980er-Jahren die akademische Diskussion hinsichtlich der Geschichte des Fachs bestimmt: „[D]ie neuen deutschen Freunde der Ethnologie hielten es mit den Fremden, nicht mit den Ethnografen.“²²⁰ Problematisch an dieser Herangehensweise ist, dass sie die eigentliche Forschungspraxis der Ethnologie ebenso ausblendet wie dies in den Großerzählungen der frühen

²¹⁵ Kraus: Abwehr und Verlangen, S. 241.

²¹⁶ Kraus: Abwehr und Verlangen, S. 242.

²¹⁷ Kraus: Abwehr und Verlangen, S. 242.

²¹⁸ Kraus: Abwehr und Verlangen, 240.

²¹⁹ Fluck: Das kulturelle Imaginäre.

²²⁰ Hauschild, Thomas: Zur Kritik der postkolonialen Kritik. Spurensuche in Malinowskis ethnologischen Fotografien, in: Fotogeschichte 22 (2002), S. 13-32. Hier: S. 15.

Ethnologen der Fall war. Statt sich mit der „Unsicherheit aller Wissensformen“²²¹ auseinanderzusetzen, mit der Ethnologen in der Forschung und in der Präsentation ihrer Ergebnisse stets konfrontiert sind, werden gerade die kritischen Gegenerzählungen von einer „Sehnsucht nach politisch korrekter Eindeutigkeit“²²² getragen. Der „Aufstand der unterworfenen Wissensarten“²²³ wird durch dieses Vorgehen unterdrückt, denn die Stimme der indigenen Gemeinschaften findet in dieser Erzählung kein Gehör. Durch den klaren Fokus auf vergangene Forschungspraktiken wird das eigene Handeln zum blinden Fleck der als selbstreflexiv apostrophierten Ausstellungen. Eine Kritik, die die Kontextualisierung der kritisierten Prozesse und ihrer materiellen Manifestationen weitgehend ausspart,²²⁴ leistet genau jener „Erinnerung als Entledigung“ Vorschub, die Nora Sternfeld als Hauptmerkmal des Transformismus definiert.²²⁵

Die unterschiedlichen expositorischen Narrationen vom kulturell Fremden, die das Bushmen Diorama und „Miscast“ verkörpern, eint daher auch ihr starker Gegenwartsbezug und die Verwobenheit in jeweils dominante politische und wissenschaftliche Programmatiken. In der Gegenüberstellung der beiden Ansätze wird deutlich, dass derartige Narrative sich in einem permanenten Status der Aushandlung befinden. Ein Eintrag im Besucherbuch von „Miscast“ fasst das Phänomen prägnant zusammen, indem er Skotnes dazu auffordert, ihre Schau historisch zu kontextualisieren: „Please recycle this paper and your exhibition when you are finished. Knowledge and representation will always be wrong. [...] You can try and tell what the Other is, but you will never know. Good attempt but perhaps just another miscast of the past ...“²²⁶

Die Spannung, die sich aus der Tatsache ergibt, dass expositorische Repräsentationen des Fremden notwendig einer ästhetischen und narrativen Ordnung folgen und mithin Ausdruck diskursiver Rahmungen und gesellschaftlicher Imaginationen sind, hat das South African Museum zu einem drastischen Schritt bewogen: Im April 2001 wurde das Bushmen Diorama an Ort und Stelle versiegelt.²²⁷ Wo vorher das Diorama zu sehen war, treffen die Besucher seither auf eine

²²¹ Hauschild: Kritik der postkolonialen Kritik, S. 19.

²²² Hauschild: Kritik der postkolonialen Kritik, S. 15.

²²³ Sternfeld: Unterworfenen Wissensarten.

²²⁴ Kraus: Abwehr und Verlangen.

²²⁵ Sternfeld: Erinnerung als Entledigung.

²²⁶ Hier zitiert nach: Kasfir: Cast, Miscast, S. 4.

²²⁷ Dubin: Culture Wars, S. 487; Witz: Transforming Museums, S. 120.

schwarze Wand mit geschlossener Tür. Diese Politik der geschlossenen Türen sollte zum Ende der andauernden Debatten um das Ausstellungsensemble beitragen und war von den Verantwortlichen des Museums als Angebot zur Versöhnung mit den San und als Schlussstrich unter die problematische Geschichte des Hauses gedacht.

Die Entscheidung der Museumsmacher stieß jedoch auf heftigen Protest in der Gesellschaft: Neben den Tourismusagenturen, die die Entfernung des expositorischen Highlights der Ethnography Gallery zum Anlass nahmen, das South African Museum aus ihren Programmen zu streichen,²²⁸ waren es vor allem indigene Gemeinschaften, die die Löschung ihres kulturellen Erbes aus den Räumlichkeiten des Museums bemängelten.²²⁹ Für sie war die Sichtbarkeit der eigenen Kultur in der Öffentlichkeit ein wichtiger Ansatzpunkt, um politische Forderungen zu formulieren und das Recht auf gesellschaftliche Teilhabe einzufordern.²³⁰

Durch den Einspruch der San gegen die Schließung des Bushmen Diorama wird deutlich: Die Debatten, die in ethnografischen Museen angestoßen werden, sind immer Debatten über die Sichtbarkeit von Erzählungen und Standpunkten und spielen sich vor dem Hintergrund einer okularzentrischen Wissensordnung ab,²³¹ die die expositorischen Arrangements ethnografischer Museen strukturiert. Indem die Verantwortlichen des South African Museum versuchten, die öffentliche Diskussion um das Bushmen Diorama dadurch zu beenden, dass sie den Stein des Anstoßes unsichtbar machten, unterstrichen sie den transformistischen Charakter musealer Narrationen, die sich an einer *political correctness* orientieren, die die Kontroverse scheut. Der verschlossene Zugang zum Diorama verhindert nicht nur die Auseinandersetzung mit dessen visueller Überzeugungskraft, sondern auch mit den Brüchen, Lücken und Paradoxien, in dem wissenschaftlich-gesellschaftlichen Diskurs, in den sich die Narration des Dioramas einschreibt.

Um eine ähnliche Situation in der Mitte Berlins zu verhindern, hat Karl-Heinz Kohl bezüglich der Planungen zum Humboldt Forum einen Vorschlag entwickelt, der die

²²⁸ Witz: Transforming Museums, S. 120-121.

²²⁹ Dubin: Culture Wars, S. 487.

²³⁰ Vgl. zur spezifischen Situation in Südafrika und im South African Museum: Davison, Patricia, Gerald Klinghardt: Museum Practice, Material Culture and the Politics of Identity, in: African Studies 56 (1997), S. 181-194. Allgemein beschäftigen sich mit dem Aspekt der gesellschaftlichen Teilhabe: Clifford: Contact Zones; Hoins, Katharina, Felicitas von Malinckrodt (Hgg.): Macht. Wissen. Teilhabe. Sammlungsinstitutionen im 21. Jahrhundert, Bielefeld 2015.

²³¹ Claasen/Howes: Museum as Sensescape. Allgemein zum Begriff der Kultur und möglichen Klassifizierungen: Garuba/Raditlhalo: Culture.

Historisierung und Diskursivierung des eigenen Handelns zum zentralen Element der dortigen Schau macht.²³² Ausgehend von der Tatsache, dass die ethnologischen Sammlungen im rekonstruierten Berliner Stadtschloss präsentiert werden, schlägt er vor, dieses als einen Ort zu entwerfen, an dem Vergangenheit und Gegenwart ineinander verflochten sind. Für Kohl ist das Humboldt Forum weder ein Ort der objektivierten Präsentation des Fremden noch ein Ort der radikalen Kritik an den Mechanismen des ethnografischen Ausstellungswesens. Sein Erkenntniswert liegt vielmehr darin, sich bewusst zu werden, dass es sich beim Eigenen und beim Fremden um Konstruktionen handelt, die durch gesellschaftliche und wissenschaftliche Narrationen immer wieder neu definiert werden. Das kulturelle Imaginäre, das sich in ethnografischen Ausstellungen expositorisch manifestiert, ist Ausdruck gegenwärtiger Diskurse und kann daher niemals starr und endgültig sein. „Die Erforschung der Herstellung der [ethnografischen; F.K.] Artefakte, ihrer ursprünglichen Bedeutungen, des mit ihnen verbundenen Wissens, ihrer Biografien, der darin enthaltenen Beziehungen zu uns“ verbindet sich in Kohls Modell mit dem „Versuch, den Sichtweisen ihrer Produzenten bzw. von deren Nachfahren Raum zu geben“²³³ und entspricht auf diese Weise den Ansprüchen, die etwa Michael Kraus an ein modernes ethnologisches Museum stellt. Indem es auf diese Weise die Begegnungen zwischen Europa und dem Fremden von der Aufklärung bis heute nachvollzieht, wird bei Kohls Humboldt Forum ein ethnologisches Museum zu einem Museum der Ethnologie.

Als kritischer Kommentar zu den Planungsprozessen rund um das Humboldt Forum hat der Vorschlag Kohls wenig Resonanz bei denjenigen gefunden, die für die Realisierung der Ausstellung verantwortlich sind. Dies hat nicht zuletzt damit zu tun, dass das Humboldt Forum in einem ähnlichen Zwiespalt steckt wie das South African Museum in den 1990er-Jahren: Einerseits soll es ein neues Selbstbewusstsein der Bundesrepublik Deutschland symbolisieren, die sich laut Thomas Thiemeyer in einer Übergangsphase zwischen „genealogische[r] und ethnologische[r] Erinnerungskultur“ befindet²³⁴, andererseits soll es ein Publikumsmagnet sein, dass den Status Berlins

²³² Kohl, Karl-Heinz: Was wird aus dem Humboldt Forum? Überlegungen zum ethnologischen Museum, in: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken 63 (2009), S. 455-460.

²³³ Kraus: Abwehr und Verlangen, S. 241.

²³⁴ Thiemeyer, Thomas: Deutschland postkolonial. Ethnologische und genealogische Erinnerungskultur, in: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken 70 (2016), S. 33-45.

als Weltmetropole unterstreicht.²³⁵ Die Entscheidung über die Stoßrichtung der präsentierten Narration ist mithin nicht allein von kuratorischen und wissenschaftlichen Überlegungen abhängig, sondern auch von Erwartungen des Publikums und der Politik.

Den Herausforderungen, die sich aus dieser Gemengelage ergeben, begegnen die Ausstellungen, die in der weiteren Folge dieser Arbeit analysiert werden, mit unterschiedlichen Konzepten. Die Kontroverse um das Bushmen Diorama habe ich deswegen vorangestellt, weil die Reaktionen, die die öffentliche Debatte um das Diorama provoziert hat, in ihrer Spannweite aufzeigen, wie ethnografische Museen expositorisch mit ihrer besonderen Position in der Gesellschaft umgehen können. Unabhängig davon, wo sie sich befinden, können Völkerkundemuseen nämlich auf keinen genuinen „Traditionszusammenhang“ verweisen.²³⁶ Das „Spiel der fließenden Grenzen zwischen Fremdem und Eigenem“, das Gottfried Korff als konstitutiv für die soziale Funktion von Museen ansieht, gewinnt eine Eigendynamik, weil die Dinge, die präsentiert werden, für alle Gruppen, die Teilhabe einfordern, Objekte „aus räumlich und zeitlich entfernten Welten“ sind.²³⁷ Wie kaum eine andere Einrichtung ist das Völkerkundemuseum daher von Kontextualisierung und Vermittlung abhängig.²³⁸

Das Hauptinteresse der folgenden Kapitel besteht darin, aus den präsentierten Narrationen der einzelnen Ausstellungen Rückschlüsse darauf zu ziehen, wie die expositorischen Arrangements mit ihrem institutionellen Erbe umgehen. Mit der Zurschaustellung des Fremden ist immer eine Zurschaustellung des Eigenen verbunden, welche von internen und externen Einflüssen getragen ist. Die vorliegende Dissertation nimmt ethnologische Museen und ihre Ausstellungen als Institutionen wahr, deren Narrationen notwendig in eine globale Sozialstruktur von Politik, Wissenschaft und Ökonomie verwoben sind. Als materielle Träger einer Vielzahl sich synchron überlappenden und diachron ablösender Diskurse legen ihre objektbasierten Erzählungen Zeugnis ab vom gegenwärtigen Stand und der

²³⁵ von Bose, Friedrich: The Making of Berlin's Humboldt Forum. Negotiating History and the Cultural Politics of Place, in: Darkmatter Journal (November 2013). URL: <http://www.darkmatter101.org/site/2013/11/18/the-making-of-berlin%E2%80%99s-Humboldt-Forum-negotiating-history-and-the-cultural-politics-of-place/> (letzter Zugriff: 10.04.2017).

²³⁶ Kohl: Was wird aus dem Humboldt Forum, S. 455.

²³⁷ Korff, Gottfried: Fremde (der, die, das) und das Museum, in: ders.: Museumsdinge, S. 146-154. Hier: S. 146.

²³⁸ Kohl: Was wird aus dem Humboldt Forum, S. 455.

historischen Entwicklung der globalisierten Wissensgesellschaft. Ihr Status als „Konserven des Kolonialismus“²³⁹ verweist auf die eurozentrische Verfasstheit wissenschaftlicher Erkenntnisproduktion, die mehr und mehr zum eigentlichen Thema völkerkundlicher Ausstellungen werden.²⁴⁰ Die Kulturwissenschaftlerin Mieke Bal spricht in diesem Zusammenhang von der Etablierung selbstreflexiver Metamuseen.²⁴¹ Die Umsetzung der in dieser Formulierung enthaltenen Forderung nach einer programmatischen Neuausrichtung ethnografischer Ausstellungen in Deutschland und Südafrika möchte ich in den folgenden Kapiteln über die „Modi der Reflexion“, „Die Suche nach der neuen Mitte“ sowie die „Verflechtungsgeschichten Afrikas“ nachvollziehen.

²³⁹ Kravagna: Konserven des Kolonialismus.

²⁴⁰ Kohl: Was wird aus dem Humboldt Forum, S. 459-460.

²⁴¹ Bal: Kulturanalyse, S. 78.

2. Zwischen behutsamer Modifikation und beherzter Intervention: Modi der Reflexion in ethnografischen Ausstellungen

Im Frühjahr 2016 erfuhr die Dauerausstellung des Grassi-Museums für Völkerkunde zu Leipzig²⁴² eine einschneidende Umwandlung. Im Zuge der Sonderausstellung „fremd“²⁴³ hinterfragten Studierende der Leipziger Hochschule für Grafik und Buchkunst (HGB) die bewährten Präsentationsmodi der Schau und griffen dabei in die bekannten Kompositionen des Museums ein – sie bauten Ensembles um, arrangierten Vitрины neu und brachen so mit der Konzeption des Leipziger Hauses. Das grundlegende Ziel dieser Intervention war es, die Besucher darauf aufmerksam zu machen, dass sie im Grassi-Museum mit einer bestimmten Sichtweise auf das Fremde, auf andere Kontinente und die ‚Völker der Welt‘ konfrontiert werden und dass diese Perspektive den Zugang zum Wissen über die Anderen in autoritativer Weise vorgibt.

Die Studierenden problematisierten in ihren Arbeiten vorrangig, dass die klare Ausrichtung der Ausstellungskomposition auf das wissenschaftliche Selbstverständnis der präsentierenden Institution andere Zugänge zum Verständnis des „kulturell Fremden“²⁴⁴ ausklammere sowie Konstruktion und Kontingenz der dargestellten Inhalte systematisch ausblende. Schon der programmatische Titel der Dauerausstellung des Leipziger Hauses verspricht „Rundgänge in einer Welt“²⁴⁵ und damit eine spezifische Form der Wirklichkeitserfahrung fremder Lebenswelten, die in einer Institution, deren Kern die selektive Präsentation von Objekten und damit auch die selektive Repräsentation von Themen und Inhalten ist,²⁴⁶ schwerlich zu leisten ist. Die der Vorgehensweise der Museumsmacher und Kuratoren inhärenten Ver- und Entfremdungseffekte werden in der Selbstwahrnehmung und in der Außendarstellung des Leipziger Hauses systematisch in den Hintergrund verschoben. Ziel von „fremd“ war es deshalb, das Gemacht-Sein und die

²⁴² Im Folgenden verwende ich für die Leipziger Institution hauptsächlich die Bezeichnung ‚Museum für Völkerkunde zu Leipzig‘, mitunter auch mit dem Zusatz ‚Grassi‘, der sich auf den Gebäudekomplex bezieht, in welchem das Museum untergebracht ist. In seltenen Fällen ist sogar vom ‚Grassi-Museum‘ die Rede. In jedem Fall ist immer dieselbe Einrichtung gemeint.

²⁴³ Als erste Schau der Reihe „Grassi invites“ fand die Ausstellung „fremd“ vom 29. Januar bis zum 8. Mai 2016 im Grassi-Museum für Völkerkunde zu Leipzig statt. Es handelte sich dabei um ein Kooperationsprojekt des Museums mit der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig. Insgesamt waren 20 Studierende der HGB an „fremd“ beteiligt.

²⁴⁴ Kohl: Ethnologie – Die Wissenschaft vom kulturell Fremden.

²⁴⁵ So heißt es etwa in einer im Museum ausgelegten Werbebroschüre.

²⁴⁶ Assmann: Räume der Erinnerung, S. 344-346; Muttenthaler/Wonisch: Gesten des Zeigens, S. 13.

2. Zwischen behutsamer Modifikation und beherzter Intervention: Modi der Reflexion in ethnografischen Ausstellungen

Perspektivierung der Ausstellungsnarration freizulegen und zum eigentlichen Gegenstand der Schau zu machen.

Bereits der expositorische Auftakt zur Sonderausstellung „fremd“ machte dabei die Stoßrichtung der Interventionsprojekte deutlich: Hinter der Zugangstür zum zweiten Obergeschoss des Museums – in einem Bereich, der üblicherweise der Präsentation Nordafrikas vorbehalten ist – war deutlich der Neonröhren-Schriftzug „Alienation“ zu sehen (Abbildung 1). Mit den bekannten Mitteln der Straßenwerbung wurde damit die Aufmerksamkeit der Besucher gerade auf jene Eigenheit ethnografisch-musealer Darstellungen gelenkt, die üblicherweise verborgen bleibt – die verfremdende Repräsentation. Durch seine prominente Platzierung über den Köpfen der Betrachter und außerhalb der Reichweite der Vitrinen hing der Schriftzug gleichsam wie ein Damoklesschwert über der Ausstellung und symbolisierte die prekäre Situation, in der sich sowohl der Wahrhaftigkeitsanspruch der musealen Präsentation als auch der Standpunkt des Besuchers innerhalb der Ausstellung und, mehr noch, in der Welt, durch die beständige Infragestellung des Realitätsgehalts des Gezeigten befanden.



Abbildung 1: Interventions-Projekt „Leuchtschrift Alienation“, Sonderausstellung „GRASSI invites #1: fremd“, GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig, März 2016, Foto: Alexander-Ferdinand Kiesel.

Bereits die Verwendung des englischen Begriffs ‚Alienation‘ stellte im Kontext der Leipziger Ausstellung ein irritierendes Moment dar, ist die Bezeichnung ‚Alien‘ in der westlichen Populärkultur doch spezifisch markiert²⁴⁷ und für die deutschen

²⁴⁷ Mit der Filmreihe *Alien*, die ab 1979 in die Kinos kam, entstand eine erfolgreiche Action-Sparte innerhalb des Science-Fiction-Genres. Seither sind zahlreiche Filme und Videospiele entstanden, die

Museumsgänger mit einer bestimmten Imaginationsfigur besetzt. Unzweifelhaft wird durch ‚Alienation‘ ein anderes Repertoire an Assoziationen aufgerufen als durch den entsprechenden deutschen Ausdruck ‚Verfremdung‘ – die Dimension der Fremdheit wird hier fundamentaler ins Blickfeld gerückt und sehr stark mit den Konnotationen ‚Abgrenzung‘, ‚Distanzierung‘²⁴⁸ und sogar ‚Bedrohung‘²⁴⁹ verknüpft. Charlotte Eifler, die für die Installation verantwortlich zeichnet, greift diese Gedankenstränge im begleitenden Text auf und führt sie im Hinblick auf gegenwärtige kulturelle Strömungen weiter: „Im Afrofuturismus ist die Adaption eines Alien, Cyborg oder Roboter Alter Egos eine Möglichkeit, Geschichte anders zu schreiben. Im Bestreben, sich von der kolonialen Vergangenheit zu lösen, wird eine eigene Herkunftsidentität geschaffen und zugleich ein Gegenentwurf zur westlichen Science Fiction geliefert.“ Ihre Überlegungen schließt sie mit der Frage ab: „Aus welcher Perspektive und nach welchen Kriterien wird Geschichte im Museum für Völkerkunde erzählt?“

Die „Alienation“-Installation stellt damit die Blaupause für das Thema dar, welches im vorliegenden Kapitel verhandelt wird. Sie lenkt den Blick auf Strategien der Repräsentation des Anderen und lädt zu deren Infragestellung ein. Eine solche (selbst-)kritische Herangehensweise an das Wirken ethnografischer Ausstellungsformate lässt sich in einigen der von mir besuchten und untersuchten Schauen feststellen. Die spezifische Radikalität von „fremd“, die sich in der einleitenden Installation ausdrückt, ist allerdings ein Alleinstellungsmerkmal des umfassenden Leipziger Interventionsprojekts. Es lohnt sich daher, verschiedene Modi expositorischer Reflexion genauer zu untersuchen und auf ihre Eigenarten und narrativen Überzeugungsstrategien hin zu überprüfen. Im Folgenden geschieht dies durch einen Vergleich der Ausstellungen in der Afrika-Abteilung des Grassi-Museums für Völkerkunde zu Leipzig und der Ethnography Gallery des South African Museum in Kapstadt.

Der angestrebten Analyse unterschiedlicher Ausprägungen expositorischer (Selbst-)Reflexion kommt zupass, dass die einzelnen Ausstellungen über einen längeren Zeitraum (2011–2016) hinweg mehrfach besucht wurden. Dadurch zeichnet sich die

das Thema aufnehmen und fortführen. Der aus dem Englischen stammende Begriff hat sich in der Folge im umgangssprachlichen Diskurs über das außerirdische Leben durchgesetzt.

²⁴⁸ Das Online-Wörterbuch leo.org nennt diese Bedeutung des Wortes bereits an zweiter Stelle.

²⁴⁹ Dies betont etwa Jens Kassner in seiner Rezension zur Ausstellung „fremd“ (vgl. Kassner, Jens: Wir und die Aliens. Blog-Beitrag vom 30. Januar 2016. URL: <http://www.jens-kassner.de/leipzig/wir-und-die-aliens/> [letzter Zugriff: 01.02.2020]).

Vorgehensweise der vorliegenden Arbeit aus. Das so zusammengetragene, reichhaltige Material bildet die Basis für einen hausinternen wie hausübergreifenden Vergleich veränderter Ausstellungsinhalte. Ein besonderes Augenmerk liegt auf den eingesetzten Instrumenten zur expositorischen Kommunikation und auf der Frage, inwiefern ethnografisch-museale Narrative in den einzelnen Ausstellungen selbst zum Thema gemacht werden.

Anhand der intensiven Auseinandersetzung mit der Situation im Grassi-Museum für Völkerkunde zu Leipzig sowie im South African Museum in Kapstadt entwickle ich im Folgenden die These, dass ethnologische Museen immer mehr zu Orten der Reflexion werden. Dies geschieht in einem Dreischritt: Zunächst analysiere ich die 2008 eröffnete Afrika-Abteilung der Dauerausstellung des Leipziger Völkerkundemuseums, wobei sich einige Merkmale ethnografischer Ausstellungen herausarbeiten lassen. Im Fokus stehen das Phänomen der Alterisierung – des aktiven Andersmachens des Fremden – und die in Leipzig eingesetzten Mittel zur Verringerung bzw. Vermeidung dieses Effekts.

Weitergeführt wird diese Diskussion dann durch die Analyse ausgewählter Objektensembles der Ethnography Gallery des South African Museum in Kapstadt. Aufgezeigt wird in diesem Zusammenhang, welche Rolle die Auseinandersetzung mit dem Wesen ethnografisch-musealer Repräsentationen in der dortigen Ausstellung spielt. Dabei ist mir besonders wichtig, das veränderte Verständnis des Museums als Bildungseinrichtung in den Blick zu rücken: Statt Informatives über dritte Andere zu erfahren, stehen in den neueren Elementen der Schau Reflexionen über die Aktivitäten des expositorischen Subjektes und des Betrachters – mithin also über eigene Gewissheiten – im Mittelpunkt.

Die Veränderungen in der Ethnography Gallery haben Mitarbeiter des South African Museum selbst initiiert. Sie wirken daher wie eine folgerichtige Überarbeitung und Fortentwicklung der grundlegenden Narration der in den 1970er-Jahren eingerichteten Dauerausstellung des Museums. Da sich das Museum bereits seit vielen Jahren – vor allem seit dem Ende der Apartheid – mit dem Vermächtnis dieser Schau auseinandersetzt,²⁵⁰ treten die teils eklatanten Brüche zwischen den Inhalten der älteren Displays und dem, was in neu gestalteten Vitrinen dargestellt wird,

²⁵⁰ Vgl. Coombes: *History after Apartheid*, insbesondere: S. 227-229; Davison: *Representations of the Bushmen*; Davison: *Museums and the Reshaping of Memory*.

allerdings etwas in den Hintergrund. Es handelt sich um eine evolutionäre Form der Umgestaltung expositorischer Modelle.

Im Gegensatz dazu steht die oben bereits angesprochene Sonderausstellung „fremd“, die im Frühjahr 2016 im Grassi-Museum für Völkerkunde zu Leipzig stattgefunden hat. In Kooperation mit der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig wurde eine Schau veranstaltet, die die Lust am Bruch mit dem wissenschaftlich-autoritativen Narrativ der Dauerausstellung zum Prinzip erhob. Anders als bei den mehr oder minder behutsam aufeinanderfolgenden Umgestaltungen in der Ethnography Gallery des South African Museum haftet dem innerhalb von „fremd“ inszenierten Perspektivwechsel das Attribut der Plötzlichkeit an. Weil die Mitwirkenden an der Ausstellung zudem nicht aus dem eingegrenzten Raum des Museums heraus agieren, sondern von außen in diesen eingreifen, erscheinen die Interventionen radikaler. Gesteigert wird dieser Effekt noch dadurch, dass „fremd“ sich darauf beschränkt, Fragen aufzuwerfen und keine neue Erzählung entwirft, an der sich die Museumsgänger orientieren können. Stattdessen werden sie immer wieder zum Nachdenken darüber gezwungen, welche Aktivitäten und Machtverhältnisse sich hinter der neutralen Fassade der Schaustücke verbergen. Der Bruch mit der bisherigen Arbeit des Museums wirkt revolutionär.

Die Analyse der genannten Schauen erfolgt auf Basis eigener Beobachtungen bei Rundgängen in den Museen in Leipzig und Kapstadt. Darüber hinaus hatte ich die Möglichkeit mit – teils langjährigen – Mitarbeitern beider Museen zu sprechen. Weitere Perspektiven auf die untersuchten Expositionen wurden mir durch ausführliche Experten-Interviews aus dem akademischen Umfeld der untersuchten Institutionen eröffnet. Die Beschäftigung mit den Interventions-Projekten der Ausstellung „fremd“ wurde darüber hinaus durch das Einbinden von Kommentaren aus dem Besucherbuch des Museums für Völkerkunde zu Leipzig unterfüttert.²⁵¹ Insgesamt ergibt sich aus dieser Fülle diverser Materialien ein detaillierter Blick auf die besondere Situation ethnografischer Ausstellungen „zwischen behutsamer Modifikation und beherzter Intervention“.

²⁵¹ Im Folgenden wurden Einträge aus dem in der Dauerausstellung ausgelegten Besucherbuch im Zeitraum zwischen dem 29. Januar 2016 und dem 6. März 2016 berücksichtigt, die während eines Aufenthalts in Leipzig Anfang März 2016 dokumentiert werden konnten.

2.1 Phänomene der Alterisierung: Die Afrika-Schau des Museums für Völkerkunde zu Leipzig

In seiner Abhandlung über „Andere Räume“ hat Michel Foucault Museen als Heterotopien der sich „endlos akkumulierenden Zeit“ bezeichnet, die in ihrem Bestreben, „alle Zeiten, alle Epochen, alle Formen, alle Geschmäcker einzuschließen“, beispielhaft für das moderne Projekt stünden, „einen Ort aller Zeiten zu installieren, der selber außer der Zeit und sicher vor ihrem Zahn sein soll“.²⁵² Diese Konzeption ist in zahlreichen Annäherungen an die gesellschaftliche Funktion von Museen aufgegriffen und verfeinert worden.²⁵³ Bemerkenswert an ihr ist allerdings – und dies kommt in der Rezeption häufig etwas zu kurz –, dass sie sich ausdrücklich auf die erste Gründerphase musealer Einrichtungen im 19. Jahrhundert bezieht²⁵⁴ und Museen damit als Bestandteil der bürgerlichen Bewegung versteht, der sie als Instrumente der Ordnung und Beherrschung der Welt dienten.

Durch diese spezifische Verhaftung in der Ideologie des Bürgertums, die vielerorts durch die Unterbringung von Ausstellungen und Depots in monumentalen Gebäuden aus der Zeit um die Wende zum 20. Jahrhunderts unterstrichen wird,²⁵⁵ wirken Museen und die Vorstellungen und Ideen, für die sie entstehen, bisweilen anachronistisch. Dies gilt umso mehr für ethnologische Museen, deren Bestände häufig bereits seit den 1970er-Jahren aus vielerlei Gründen nicht mehr vergrößert oder verändert wurden. Die Fülle des bis dato gesammelten Materials und der damit einhergehende Platzmangel sowie das erstarkte Selbstbewusstsein indigener Gruppen und deren verbesserte rechtliche Position in Fragen der Veräußerung von Kulturgut seien hier nur als Beispiele genannt.

Die durch diese deutlich verringerte Sammlungstätigkeit entstehenden Probleme, Anschluss an aktuelle Entwicklungen und Themen zu finden, werden im expositorischen Arrangement des Grassi-Museums für Völkerkunde zu Leipzig gerade in jenen Sektionen der Dauerausstellung offenbar, in denen es um die indigenen Kulturen des sub-saharischen Afrika geht: So ist das

²⁵² Foucault, Michel: Andere Räume, in: Barck, Karlheinz, Peter Gente u.a. (Hgg.): AISTHESIS. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essays, Leipzig 1993, S. 34-46. Hier: S. 43.

²⁵³ Etwa: Bennett: Birth of the Museum; Fyfe, Gordon: Sociology and the Social Aspects of Museums, in: Macdonald, Sharon (Hg.): A Companion to Museum Studies, Chichester 2011 (Blackwell Companions in Cultural Studies 12), S. 33-49.

²⁵⁴ Foucault: Andere Räume, S. 43.

²⁵⁵ Als Beispiele für eine solche Unterbringung ethnografischer Sammlungen und Ausstellungen können die Museen in Bloemfontein, Kimberley, Kapstadt, Hamburg, Bremen und Leipzig gelten.

2. Zwischen behutsamer Modifikation und beherzter Intervention: Modi der Reflexion in ethnografischen Ausstellungen

Ausstellungsensemble „Völker in Südwest-Afrika“ (Abbildung 2), das innerhalb des in den Ausstellungsräumen angelegten Rundgangs den Übergang zwischen den Themenbereichen „Orient“ und „Afrika“ markiert und damit einen neuen Sinnabschnitt einleitet, durch einige einschlägige Merkmale gekennzeichnet.



Abbildung 2: Display „Völker in Südwest-Afrika“, Dauerausstellung „Afrika“, GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig, September 2013, Foto: Alexander-Ferdinand Kiesel.

Dominiert wird die museale Präsentation der „Völker in Südwest-Afrika“ eindeutig von einem großen Schaukasten mit Objekten, die dem traditionellen Lebensstil der San zugeordnet werden. Als paradigmatisch können dabei neben diversen Jagdutensilien und Kleidungsstücken insbesondere zu Behältern umfunktionierte Straußeneier gelten, die in der Leipziger Vitrine ebenso zu finden sind wie in fast allen übrigen Displays, die sich mit den San beschäftigen. Außerdem wird ein mit einem durchbohrten Stein beschwerter Grabstock ausgestellt – ein Gegenstand, der auch in der Vorstellung vieler Südafrikaner sehr eng mit der Lebensweise der San in Verbindung steht. Nicht zuletzt gewannen die so genannten *bored stones*, die hier als Gewicht am Stock verwendet werden, eine große symbolische Bedeutung im Konflikt zwischen indigenen Gruppen und europäisch-stämmigen Siedlern, die der Archäologe Sven Ouzman so beschreibt: „Thus, bored stones also presence violence. In central South Africa, Boer farmers would routinely break these artifacts because they associated them with the San who fought tooth and nail against the Europeans over the land.“²⁵⁶ Ebenso mit den San verknüpft ist das Thema Felskunst, welches in der betrachteten Vitrine zunächst durch einen gravierten Felsblock

²⁵⁶ Ouzman, Sven: The Beauty of Letting Go... Fragmentary Museums and Archaeologies of Archive, in: Edwards, Elizabeth, Chris Gosden, Ruth B. Phillips (Hgg.): *Sensible Objects. Colonialism, Museums and Material Culture*, Oxford/New York 2006, S. 269-301. Hier: S. 281-282.

angedeutet und in einem benachbarten Ensemble erneut aufgegriffen und intensiver beleuchtet wird.

Insgesamt entsteht durch das Arrangement des Schaukastens der Eindruck, dass hier Gegenstände und Alltagsdinge präsentiert werden, die noch immer wesentlich das gewöhnliche Leben der San bestimmen. In der gesamten Vitrine findet sich kein Hinweis auf das moderne Leben der vorgestellten Gruppen oder auf Veränderungen, die sich zwischenzeitlich in ihrer Lebensweise ergeben haben.

Diesen Mangel stellt auch der langjährige Afrika-Kustos des Leipziger Museums, Giselher Blesse, heraus, der selbst federführend an der Konzeption der Ausstellungsabschnitte über Süd- und Ostafrika in der aktuellen, 2008 eröffneten, Dauerausstellung beteiligt war. Er beschreibt die Situation im gesamten thematischen Segment folgendermaßen:

Was mir persönlich fehlt – was ich, wenn ich die Abschnitte nochmal neu machen könnte, auf jeden Fall ändern würde –, [ist] der Bezug zur Gegenwart [...]. Das ginge zum Beispiel bei den San. Sie wissen, die Konzeption sieht so aus: „Die San (Buschmänner) – Jäger und Sammler der Trockengebiete Südafrikas“ mit vergleichsweiser Berücksichtigung der Bergdama als ursprünglicher Jäger und Sammler mit zeitweiser Ziegenhaltung. Und der zweite Komplex: „Die Herero – Rindernomaden Südwestafrikas“ mit vergleichsweiser Berücksichtigung der Nama/Hottentotten als khoisanide Hirtennomaden. Ich würde diese vergleichsweise Berücksichtigung usw., wenn ich es neu machen könnte, völlig weglassen und würde stattdessen wirklich konkret auf die Gegenwart eingehen – oder auf die jüngere Geschichte –, in Form von Kunstobjekten der San zum Beispiel. Haben wir zu dem Zeitpunkt [2008; F.K.] absolut nicht gehabt. Oder mit Ablauf eines Films zu dieser Kolonialgeschichte. Das ist ganz wichtig.²⁵⁷

Gerade wenn man diese (selbst-)kritische Sichtweise des Kurators ernst nimmt, bleibt auffällig, dass der zeitgenössische Alltag der San auch in den weiteren Elementen des Südwest-Afrika-Ensembles nicht grundlegend aufgearbeitet wird. Im Wandtext neben der Glasvitrine heißt es zwar: „Die San bilden die älteste in Südafrika [sic] lebende Bevölkerungsgruppe. [...] Ursprünglich Repräsentanten einer hochentwickelten und sehr spezialisierten Kultur der Jäger und Sammler können nur noch 10% der insgesamt etwa 100.000 San als solche gelten. Heute ziehen es die meisten vor, Vieh zu halten, Bodenbau zu treiben oder sich als Lohnarbeiter zu verdingen.“ Gegen die visuelle Dominanz der Vitrine kommt der Text nicht an, zumal weitere Belege für die Veränderungen oder die Verbindung traditioneller und moderner Lebensweise – etwa aktuelle Fotografien – fehlen.

²⁵⁷ Expertengespräch mit Giselher Blesse am 16. März 2016 (im Folgenden zitiert als ‚Expertengespräch Blesse‘).

Darüber hinaus schreibt sich der Wandtext generell in eine wissenschaftliche Tradition ein, die die Existenz starrer kultureller und anthropologischer Gruppen annimmt. So heißt es dort: „Südwest-Afrika umfasst ethnographisch vor allem das heutige Namibia. Es wird bewohnt von den Ambo (Ovambo), Herero, Bergdama, San (Buschmänner) und Nama (Hottentotten).“ Ein Hinweis auf die Nachfahren europäischer Siedler fehlt an dieser Stelle gänzlich – wohl auch, weil diese aus der Perspektive des Textes nicht zu den erforschens- und darstellungswerten Gruppen in diesem Gebiet gehören. Deutlich wird hier von einem eurozentrischen Standpunkt aus argumentiert, dessen Interesse vorrangig dem nicht-europäischen Anderen gilt.

Befördert wird dieser Eindruck noch durch die Tatsache, dass der Text von einer Landkarte begleitet wird, die allen im Rahmen der folgenden Displays angesprochenen und vorgestellten Bevölkerungsgruppen einen klar umgrenzten geografischen Lebensraum zuordnet. Dies dient zur besseren Orientierung des Besuchers und steht nicht zuletzt in engem Zusammenhang mit der Leipziger Ausstellungskonzeption, die „Rundgänge in einer Welt“ verspricht. In den Vordergrund geschoben wird damit aber auch der große räumliche Abstand zwischen der Lebenswelt der ausgestellten Gruppen und der Position des Betrachters im Leipziger Museum. Die angenehme Weltreise im Gehen erhält dadurch einen exotischen Anstrich – dem Blick des Schaulustigen werden Dinge offeriert, die fernab von seiner Alltags- und Erfahrungswelt liegen und die für ihn den Reiz des Unbekannten haben.

Dies ist jedoch nicht der einzige Effekt, den diese Vorgehensweise zeitigt: Die spezielle Konstellation aus Text und Karte erinnert nämlich an Erläuterungstexte, wie sie etwa in Zoos oder botanischen Gärten zum Einsatz kommen und in denen es um das natürliche Vorkommen der jeweiligen biologischen Arten geht.²⁵⁸ Im Arrangement des Völkerkundemuseums entsteht auf diese Weise eine Hierarchisierung zwischen Betrachter und Betrachtetem, die sich an einer imaginären Natur-Kultur-Achse ausrichtet und den ausgestellten Völkern klar den Pol des Natürlichen zuweist.²⁵⁹

²⁵⁸ Jan-Erik Steinkrüger entwickelt eine diskursanalytisch informierte Analyse der Darstellung von Kulturlandschaften in historisch gewachsenen bürgerlichen Erlebniswelten. Explizit geht er neben aktuellen Beispielen auch auf die Praxis der Völkerschauen in Zoologischen Gärten in der Hochphase des Imperialismus ein (S. 209-231). Steinkrüger, Jan-Erik: Thematisierte Welten. Über Darstellungspraxen in Zoologischen Gärten und Vergnügungsparks, Bielefeld 2013.

²⁵⁹ Bal: Kulturanalyse, S. 97.

Diese Herangehensweise bildet die intellektuelle Grundlage dafür, das historische Schicksal der San im Wandtext so zusammenzufassen: „Von den nach Süden vorrückenden Bantu und den Europäern wurden sie in aride Rückzugsgebiete abgedrängt.“ Die mit derartigen Vorgängen verbundenen massiven Einschnitte in das Leben der San werden hier von einer Formulierung überdeckt, die nicht nur die beschriebene Kultur, sondern auch den Umgang anderer Gruppen mit ihr und die daraus resultierenden Konsequenzen naturalisiert und als quasi-logische Folge historischen Fortschritts deklariert.²⁶⁰

Das beschriebene Arrangement aus ausgestellten Objekten der San und einleitenden Anmerkungen zum Komplex „Völker in Südwest-Afrika“ in textlicher und grafischer (Landkarte) Form ist darüber hinaus nicht in der Lage, entscheidende Aspekte des zeitgenössischen Lebens der dargestellten Gruppen aufzugreifen und die Transformationen des Lebensstils, die insbesondere in den letzten 100 Jahren vorstattengingen, abzubilden. Die Verwendung traditioneller Objekte, die teils vor geraumer Zeit Eingang in die Sammlung des Museums fanden, zur Illustration der sozialen und kulturellen Lebenswelt der San führt dazu, dass sie in der Tat als aus der Zeit gefallene Gruppe wahrgenommen werden. Diese Darstellungsweise steht freilich in einer langen Tradition ethnografischen Ausstellens: Nicht von Ungefähr werden gerade die indigenen Völker Afrikas von vielen Besuchern noch immer als typische Vertreter scheinbar zeitloser Kulturen eingeordnet.²⁶¹

Durch die Komposition des analysierten Ausstellungsensembles wird die Lebenswelt der „Völker in Südwest-Afrika“ auf bemerkenswerte Weise räumlich und zeitlich verschoben. Diese Form der Verfremdung – im Sinne eines aktiven Fremd-Machens – des Anderen konstruiert eine scheinbar unüberwindbare Grenze zwischen der *viewing culture*²⁶² und den Objekten ihres Interesses. Die im expositorischen Arrangement visualisierten Argumente für diese Grenzziehung wirken umso

²⁶⁰ Anzumerken ist an dieser Stelle, dass neben der beschriebenen Vitrine noch ein weiterer Wandtext angebracht ist, der ganz den San und ihrer Lebensweise gewidmet ist. Dort wird auf die Problematik kolonialer Auseinandersetzungen zwischen den San und weißen Siedlern verwiesen, die eine rasante Verknappung des Lebensraums der indigenen Bevölkerungsgruppen mit sich brachte. Allerdings wird das Thema auch dort nicht weiter ausgeführt. Vielmehr entwickelt der Begleittext eine spezifische Vorstellungswelt, in der die San zwar explizit „keine ‚Reste der Steinzeit‘“ darstellen sollen, in ihrer Lebensweise aber dennoch „eine Vorstellung von den Anfängen menschlicher Kultur“ vermitteln.

²⁶¹ Vgl. dazu etwa: Bal: Kulturanalyse; Kravagna: Konserven des Kolonialismus; Riegel: Heart of Irony.

²⁶² Als *viewing culture* verstehe ich in diesem Zusammenhang die Betrachtenden, die im Gegensatz zu den Betrachteten innerhalb des skizzierten hierarchisierten Blickregimes als individuelle Subjekte agieren. Dazu gehören sowohl die Besucher der Museen als auch die an den Ausstellungen beteiligten Wissenschaftler. Einen einführenden Überblick zur Kulturalität des Auges bietet: Rimmele, Marius, Bernd Stiegler: Visuelle Kulturen/Visual Culture. Zur Einführung, Hamburg 2012.

überzeugender und nachhaltiger, als sich hier verschiedene Formate der Veränderung miteinander verbinden: Die „Völker in Südwest-Afrika“ erscheinen zugleich exotisch und außerzeitlich. Die dargestellten Anderen werden in diesem Kontext tatsächlich auf ihre Andersheit reduziert: Man versagt ihnen die Zugehörigkeit zu einer dynamisierten globalen Gesellschaft. Die Schauenden und die Beschauten teilen in dieser Konstellation weder Raum noch Zeit.²⁶³

Durch die derart aufgezwungene Versetzung in die Sphäre der Außerzeitlichkeit können sich die Anderen nicht in das westlich geprägte und quasi-vorbildhafte Fortschrittsnarrativ einschreiben, welches den Ursprung des völkerkundlich-musealen Wirkens im 19. Jahrhundert bildet und seitdem im Bereich des ethnografischen Ausstellens zumindest eine hintergründige Rolle spielt. Durch die Betrachtung der außerzeitlichen – nicht entwickelten und durch ihre Ahistorizität auch nicht entwicklungsfähigen – Anderen entsteht mithin ein weitreichendes Bewusstsein des eigenen Status in der Welt. Die Vorstellung abgrenzbarer und einhegbarer kollektiver Identitäten nimmt durch die Augenfälligkeit der Unterschiede im Museum Konturen an.²⁶⁴ Homi K. Bhabha beschreibt dieses Phänomen als die Determinierung des Anderen und zeigt auf, dass der koloniale Diskurs den leeren Signifikanten des Anders-Seins mit Aspekten des Nicht-Eigenen anfüllt. Anders-Sein ist damit einerseits ein Konzept mit starren Positionen, andererseits aber auch eine dynamische Formation: Anderen können je nach Situation unterschiedliche – manchmal auch neue oder divergierende – Attribute des Nicht-Eigenen zugesprochen werden.²⁶⁵ Es ist diese Positionierung des Anderen als das Außerhalb des Eigenen, die ich als ‚Alterisierung‘ bezeichne und die im Abschnitt über die „Völker in Südwest-Afrika“ in der Leipziger Ausstellung deutlich zum Tragen kommt.

In diesem Zusammenhang zeigt sich die Mehrdeutigkeit der Rede von den „Konserven des Kolonialismus“²⁶⁶, die Christian Kravagna in Bezug auf völkerkundliche Museen in die Diskussion eingebracht hat. Konserviert werden in diesen Institutionen einerseits die Anderen, die zeitlich und räumlich vom Eigenen isoliert werden und dabei tatsächlich wie in einem Container oder einer Konservendose eingesperrt wirken. Konserviert wird allerdings auch der Blick der Betrachter auf das Andere und mithin ein Weltbild, das auf klaren Unterscheidungen

²⁶³ Grundlegend dazu noch immer: Fabian: Time and the Other.

²⁶⁴ Muttenthaler/Wonisch: Gesten des Zeigens, S.13-14.

²⁶⁵ Bhabha: Frage des Anderen.

²⁶⁶ Kravagna: Konserven des Kolonialismus.

beruht. Die scheinbare intellektuelle und die tatsächliche räumliche Abschließung musealer Ausstellungen nach außen und die zunehmende Wahrnehmung, dass die Inszenierung starrer Identitäten mit den Erfahrungen und Erlebnissen in einer hybridisierten Lebenswelt nicht zusammenpasst, fördern zudem den Eindruck, ethnologische Museen seien Konservendosen einer vergangenen Epoche, deren Weltdeutung von der Realität in Frage gestellt wird.²⁶⁷

Diese Problematik versuchen die Mitarbeiter der Afrika-Abteilung des Museums für Völkerkunde zu Leipzig durch diverse Strategien zu lösen, von denen zwei eine besonders prominente Position einnehmen: Einerseits entwickelten sie ein multimediales Info-Terminal zur Ausstellung „Afrika“, in welchem jene Bereiche des gesellschaftlichen Lebens der indigenen Gruppen aufbereitet werden, die sich nicht durch Gegenstände aus der Sammlung veranschaulichen lassen. Die Inhalte, die auf diese Weise vermittelt werden sollen, sind dabei durchaus ambitioniert. So heißt es in den konzeptuellen Überlegungen zur Einbindung des Terminals in den Informationsfluss der Ausstellung etwa:

[Das Afrika-Terminal dient als Hilfsmittel für] die angestrebte Darstellung der San in Vergangenheit und Gegenwart. Ausgehend von den paläolithischen Kulturen der Vorfahren der heutigen San soll die Herausbildung der Spezialisierung der San entsprechend der bioklimatischen Umwelt angedeutet werden. Ebenfalls angedeutet wird hierbei sowohl die „Konservierung“, als auch die „Weiterentwicklung“ [des wirtschaftlich-kulturellen Typs; F.K.] durch Hinzunahme von Elementen anderer Wirtschaftstypen, z.B. des Fischfangs.²⁶⁸

Die auf diese Weise bereitgestellten Informationen tragen also wesentlich dazu bei, das abgesteckte Ziel des Ausstellungskomplexes über die San zu erreichen, welches so formuliert ist:

Das Bild einer entwickelten Jäger- und Sammlerkultur soll möglichst komplex entworfen werden. [...] Es soll aufgezeigt werden, dass Kultur und Lebensweise der San bei starker Abhängigkeit vom geographischen Milieu und dessen Kenntnis eine bestmögliche *Ausnutzung* der (nicht *Anpassung* an die!) oft extremen natürlichen Umweltbedingungen mit den Mittel [sic] des von den San vertretenen Typs der Wirtschaft und Kultur repräsentieren.²⁶⁹

Diese technischen Hilfsmittel zur Erlangung erweiterter Kenntnisse über die ausgestellten Völker und Gruppen werden im Leipziger Haus andererseits durch ein

²⁶⁷ Bal: Kulturanalyse, S. 74.

²⁶⁸ Das Konzeptpapier zu den Ausstellungsabschnitten Süd- und Ostafrika in der Dauerausstellung des Museums für Völkerkunde zu Leipzig wurde mir auf elektronischem Wege von Gisela Blesse zur Verfügung gestellt. Grassi-Museum für Völkerkunde zu Leipzig, Gisela Blesse: Konzeptpapier zu den Ausstellungsabschnitten Süd- und Ostafrika in der Dauerausstellung des Museums für Völkerkunde zu Leipzig. Übersandte Word-Datei. Im Folgenden wird es zitiert als ‚Konzeptpapier Leipzig‘. Hier: Konzeptpapier Leipzig. Abschnitt San.

²⁶⁹ Konzeptpapier Leipzig. Abschnitt San, Herv. i. O.

spezifisches Vermittlungsangebot ergänzt. Für Giselher Blesse sind Führungen wichtiger Bestandteil des Museumserlebnisses, gerade weil sie die Möglichkeit bieten, den oft nüchternen Wandtexten und Objektetiketten der Ausstellung informative, emotionale und mitunter auch abseitige Geschichten beizufügen und die Besucher so noch mehr für die ausgestellten Themen und Inhalte zu interessieren. Wie das gelingen kann, erklärt Blesse wiederum am Beispiel der San, wobei er einen brisanten Aspekt der jüngsten Geschichte des südlichen Afrikas aufgreift, der verdeutlicht, dass der Umgang mit den spezifischen Fähigkeiten indigener Gruppen nicht nur im eingehegten Bereich musealer Repräsentationen hochpolitisch ist:

Ich habe es zum Beispiel so gehandhabt, dass ich bei den Führungen sehr viele Dinge – vielleicht nebensächlich, aber interessant – erzählt habe, die nirgends stehen und nirgends zu hören sind. Wie zum Beispiel die Geschichte mit den San, dass sie [...] durch die südafrikanische Armee rekrutiert wurden als Scouts um SWAPO-Kämpfer [damalige Befreiungsbewegung in Namibia, seit der Unabhängigkeit des Landes dortige Regierungspartei; F.K.] aufzuspüren aufgrund ihrer Kenntnisse [damit sind sowohl Kenntnisse des Gebietes als auch Fähigkeiten im Spurenlesen etc. gemeint; F.K.]. Und dass sie dadurch nach der Unabhängigkeit Namibias einen sehr schlechten Stand hatten [...].²⁷⁰

Inzwischen hat sich die Lage der San in Namibia zwar wieder gebessert und die Politik versucht, sie in ihrer Position als indigene Gruppe des Landes zu stärken und zu unterstützen. Allerdings lässt sich konstatieren, dass hier ein entscheidender Aspekt der aktuellen Lebenssituation der San bewusst aus der objekt- und textbasierten musealen Darbietung ausgespart wird. Gleiches gilt für die Bemühungen der San, ihre Kultur touristisch aufzubereiten.²⁷¹ Stattdessen wird in diesen Zusammenhängen auf die Expertise der Museumsmitarbeiter verwiesen, die den Mehrwert einer geleiteten Führung durch die Ausstellung ausmache. Giselher Blesse meint dazu:

Also, die Ausstellung [im Museum für Völkerkunde zu Leipzig; F.K.] ist eigentlich so konzipiert, dass man sie entweder ohne jegliche Führung allein besichtigen kann – es sind genügend Texte vorhanden. Man kann sich einen Audioguide ausleihen, in dem wichtige Objekte besprochen werden. Die sind entsprechend gekennzeichnet an den Vitrinen. [...] Wir wissen [jedoch], dass sehr viele sich nicht die Zeit nehmen, die Texte wirklich zu lesen; sich orientieren an ganz kurzen Hinweisen, Objektetiketten und nicht mal die Gesamttexte, die Überblickstexte lesen. Das ist uns bewusst. Also ich persönlich bin der Meinung, wirkliche Interessenten, die mehr wissen wollen über Kultur, Lebensweise, Geschichte etc. müssen schon an einer Führung teilnehmen.²⁷²

²⁷⁰ Expertengespräch Blesse.

²⁷¹ Vgl. Konzeptpapier Leipzig. Abschnitt San; ausführlicher zum Komplex Tourismus und den damit verbundenen Chancen und Risiken für die San: Hüncke, Anna: Die Tourist Bubble des San-Projekts „Treesleeper Camp“ in Tsintsabis, Namibia, in: Schnepel, Burkhard, Felix Girke, Eva Maria Knoll (Hgg.): *Kultur all inclusive. Identität, Tradition und Kulturerbe im Zeitalter des Massentourismus*, Bielefeld 2013, S. 217-244.

²⁷² Expertengespräch Blesse.

Eine solch starke Betonung der Experten- bzw. Kuratorenführung als bestmögliche Art des Erkenntnisgewinns für an der Thematik interessierte Besucher wirkt ebenso wie der umfassende Einsatz von Audioguides Fragen auf. Schließlich wird der Besucher durch den Einsatz dieser Mittel gezielt geleitet. Der multisensuale Informationsfluss, dem der Besucher bei der freien Begehung der Ausstellung ausgesetzt ist, wird so eingeschränkt. Dies hat zur Folge, dass beispielsweise bei Führungen feste Narrationen – tatsächlich gibt es hier ja mindestens einen Akteur, der erzählt – geschaffen werden. Verstärkt wird dieser Effekt noch dadurch, dass die meisten derartigen Angebote thematisch gebunden sind und sich aufgrund zeitlicher Vorgaben nur auf einen kleinen Teil des ausgestellten Materials beziehen können. Zwar wird den Führungsteilnehmern damit teilweise der Zugang zu spezifischen Themen und zu ausgewählten Objekten erleichtert, doch sind die gesetzten Schwerpunkte eindeutig fremdbestimmt.

Ähnlich verhält es sich bei dem angesprochenen Informations-Terminal: Besucher können dort Fragen und Antworten zu bestimmten Themenbereichen finden. Doch stoßen die bisher hinterlegten Datensätze bei neuen oder andersgelagerten Fragen an ihre Grenzen. Ob das Ziel, durch den Einsatz dieses multimedialen Angebots einen informativen Mehrwert für den Besucher zu generieren, auf diese Weise eingelöst werden kann, muss nach derzeitigem Stand hinterfragt werden. Zumal derartige Stationen heutzutage in direkter Konkurrenz zu außermusealen Medien wie dem Internet stehen, die ebenso umfangreiche Informationen weniger ortsgebunden anbieten.²⁷³

Bemerkenswert an den Alternativen, die in Leipzig zur Steigerung von Quantität und Qualität der Wissensvermittlung eingesetzt werden, ist mithin deren Abkehr vom ureigenen Prinzip des Museums: Obwohl geführte Rundgänge mit Kuratoren unzweifelhaft als spezifische Form musealer Arbeit gelten können – sie sind ja nur innerhalb der jeweiligen Institution sinnvoll durchführbar –, gründen sie doch nicht auf jener einzigartigen Verbindung von Objekt, Text und Bild, die für die eigentliche semiotische Erfahrung des Museums kennzeichnend ist.²⁷⁴

²⁷³ Vgl. zum Verhältnis von Museum und digitalen Medien etwa: Antweiler, Christoph, Welche Ethnologie für das Museum? – Welches Museum für die Ethnologie?, in: Kraus/Noack (Hgg.): Quo vadis, Völkerkundemuseum?, S. 111-132. Insbesondere S. 125-127.

²⁷⁴ Vgl. dazu insbesondere die Arbeiten Mieke Bals (Bal: Kulturanalyse) und Jana Scholzes (Scholze: Medium Ausstellung; dies.: Kultursemiotik), die Museumsausstellungen als Medien semiotischer Erfahrungen interpretieren, die dem Betrachter Erkenntnisse über unterschiedliche visuelle Kanäle

Dieser bereitwillige Verzicht auf die vorrangigen sinnlichen Qualitäten des „Medium[s] Ausstellung“²⁷⁵ mag vielerlei Gründe haben – und kann durchaus berechtigt sein –, zeigt aber in jedem Fall das Bestreben der Leipziger Museums-Experten auf, die Deutungshoheit über den Ausstellungsgegenstand nicht zu verlieren. Die Ausstellung bleibt mithin einer wissenschaftlich-autoritativen Tradition verhaftet, die klar die Position der Kuratoren in den Vordergrund rückt, die wahrheitsgetreu Erkenntnisse aus der Forschung präsentieren und anhand von Objekten belegen. Zweifel an dieser Vorgehensweise oder Infragestellungen des Systems, auf dem sie beruht, dürfen nicht aufkommen. Die Rolle des Besuchers ist passiv definiert: Er ist der Belehrt, die Wissenschaftler des Museums sind die Lehrer.

Vor diesem Hintergrund einen Vorwurf an einzelne Personen zu richten, die aktuell aktiv an der Museumsarbeit beteiligt sind, ist jedoch nicht angebracht. Vielmehr gilt es die eigenartige Kommunikation musealer Präsentationen zu bedenken, die nicht allein zwischen Individuen abläuft, deren Position zeitlich und räumlich feststeht. Die Kulturwissenschaftlerin Mieke Bal fasst dieses Phänomen prägnant zusammen: „Der expositorische Akteur ist *nicht* mit den Kuratoren und dem übrigen Museumspersonal identisch. Die Leute, die derzeit in Museen arbeiten, sind bloß ein winziges Bindeglied in einer langen Kette von Subjekten.“²⁷⁶

In Bals Konzeption tritt damit die Institution Museum als Akteurin in den Vordergrund. Sie muss sich der Herausforderung stellen, sich mit ihrer Geschichte, ihrem Geworden-Sein und den damit verbundenen Implikationen auseinanderzusetzen. Die Spannungen, die damit gerade im Hinblick auf ethnologisch orientierte Museen verbunden sind, beschreibt Bal so: „In einer Zeit des Postkolonialismus werden wir hier mit einem Produkt des Kolonialismus konfrontiert. Die Vergangenheit kollidiert mit der Gegenwart, zu der sie ebenfalls gehört und aus der sie nicht herausoperiert werden kann, obwohl sie im Inneren der Gegenwart als Sonderling weiterbohrt.“²⁷⁷

Aus dieser Situation gibt es keinen Ausweg, da ethnologische Museen durch ihre Sammlungen und ihre spezifische Art und Weise des Ausstellens an ihren eigenen Ursprung gebunden und in ihre eigene Wirkungsgeschichte verflochten sind. Bal

zukommen lassen. Über das Zusammenspiel der verschiedenen Informationsebenen ergibt sich ein spezifisches Museumserlebnis.

²⁷⁵ Scholze: Medium Ausstellung.

²⁷⁶ Bal: Kulturanalyse, S. 77, Herv. i. O.

²⁷⁷ Bal: Kulturanalyse, S. 74.

spricht von der „Last eines doppelten Status“: Derartige Museen seien immer auch „ein Museum des Museums, ein Reservat – allerdings nicht für gefährdete natürliche Arten, sondern für ein gefährdetes kulturelles Selbst –, ein Metamuseum.“²⁷⁸

Inwiefern die skizzierte Problematik in eine dynamische und produktive intellektuelle wie praktische Auseinandersetzung mit dem Wesen des Museums und den Möglichkeiten musealer Präsentationen mündet, hängt laut Bal wiederum vom expositorischen Akteur ab: „Das Ausmaß, in dem das ‚Ich‘, das Subjekt der Darstellung, in der Ausstellung selbst lesbar wird, eröffnet die Möglichkeit einer kritischen Dimension. Denn jede Selbstdarstellung des Subjekts impliziert eine Aussage über die Subjektivität der Darstellung als einer potentiell fiktionalen.“²⁷⁹ Für die an dieser Stelle eingeforderte Sichtbarmachung der subjektiven Wissens- bzw. Erkenntnisinszenierung – weitergehend möchte ich von einer ‚Individualisierung‘ sprechen – des Museums ist neben einer hohen Flexibilität seitens der Kuratoren vor allem die Bereitschaft einer in ihrer spezifischen Historie wurzelnden und aus dieser Kraft schöpfenden Institution notwendig, neue, anders gelagerte Erzählungen zuzulassen, die das bisherige Narrativ angreifen oder gar brechen können.

Das Einbringen derartiger Modelle in die aktuelle Debatte um die zukünftige Ausrichtung deutscher Völkerkundemuseen verdeutlicht, dass Museen nicht allein auf der Akteursebene zu Orten der Reflexion avancieren. Vielmehr spiegeln sich in diesen Vorgängen gesellschaftliche und wissenschaftliche Entwicklungen der letzten Jahrzehnte wider. Bemerkenswert ist in dieser Hinsicht, dass sich gerade die in dieser Arbeit untersuchten ethnologischen – das heißt: fachwissenschaftlich ausgerichteten – Museen in Deutschland erst in einer nachholenden Bewegung Errungenschaften und Erkenntnisse zu eigen machen, die sich zwischenzeitlich als Ergebnisse kontroverser Diskussion herauskristallisiert und durchgesetzt haben. Prominent nennt die Sekundärliteratur in diesem Zusammenhang immer wieder die verspätete Reaktion musealer Institutionen auf die konstatierte Krise der ethnografischen Repräsentation und die so genannte ‚Writing Culture‘-Debatte, deren Einfluss auf die Museumsarbeit erst in den letzten Jahren merklich zugenommen hat.²⁸⁰ Museen zählten – obwohl sie Institutionen der Repräsentation par excellence sind – keineswegs zu den herausragenden Protagonisten oder gar

²⁷⁸ Bal: Kulturanalyse, S. 78.

²⁷⁹ Bal: Kulturanalyse, S. 94.

²⁸⁰ Vgl. eigentlich alle Beiträge in: Kraus/Noack: Quo vadis, Völkerkundemuseum?.

Initiatoren der Auseinandersetzung.²⁸¹ Vielmehr generieren sie sich in diesem Kontext, wie in vielen anderen Zusammenhängen, als „mirrors of power“²⁸², die sich mit zeitlicher Verzögerung auf den diskursiven Kontext einstellen und schließlich auf dessen dominante Seite schlagen.²⁸³ Zugespitzt lässt sich hier von einem Opportunismus der Repräsentation von Macht und Wissen sprechen. Dieser reaktiven Produktivität des musealen Ausstellungswesens wohnt dabei eine eigenwillige Qualität inne: Langsame Schritte zur Veränderung bieten schließlich die Möglichkeit, die geschehene Evolution gesellschaftlicher und wissenschaftlicher Phänomene noch einmal in Ruhe und in einem geschützten Raum nachzuvollziehen.

Eine zu der hiermit angerissenen deutschen Debatte um die aktuelle gesellschaftliche Position und Funktion völkerkundlicher Ausstellungen analoge Entwicklung lässt sich in Südafrika erkennen. Insbesondere das South African Museum in Kapstadt steht dabei im Zentrum der Aufmerksamkeit. Im folgenden Abschnitt soll daher anhand von Ausstellungselementen der dortigen Ethnography Gallery diskutiert werden, wie die bekannte Einrichtung in der *Mother City* Südafrikas mit den veränderten Anforderungen in der Periode der Post-Apartheid umgeht.

2.2 „Out of Touch?\": Annäherungen an blinde Flecken der Repräsentation in der Ethnography Gallery des South African Museum in Kapstadt

Bei der Analyse der Ausstellung in der Ethnography Gallery des South African Museum kommt ein Spezifikum der in dieser Arbeit vorgestellten Untersuchungen zum Tragen: Da ich die zur Bearbeitung ausgewählten Institutionen über einen Zeitraum von mehreren Jahren hinweg jeweils mindestens zweimal besucht habe, konnte ich diverse Modifikationen von Ausstellungen während des laufenden Betriebs feststellen. Die Spannbreite der vorgenommenen Veränderungen reicht dabei von moderaten Anpassungen bis zu weitreichenden Umgestaltungen, vom behutsamen Eingriff in die Ausstellung bis zur beherzten Intervention und Infragestellung des Gezeigten. Die Wandlungen und Häutungen, denen sich einzelne

²⁸¹ Haller zeichnet die zunehmende Entfremdung der Museumsethnologie von der ethnologischen Forschung an Universitäten, die insbesondere für die deutsche Situation prägend ist, wie auf einem Zeitstrahl nach (Haller: Suche nach dem Fremden). Die Abkopplung der Museen von aktuellen wissenschaftlichen Entwicklungen lässt sich dadurch gut nachvollziehen.

²⁸² Davison: Museums and the Reshaping of Memory, S. 145.

²⁸³ Im Gegensatz dazu steht das Archiv als Macht- und Sammlungsbereich, welches häufig symbolischer Angriffspunkt revolutionärer Bewegungen ist (vgl. Weitin, Thomas, Burkhardt Wolf (Hgg.): Gewalt der Archive. Studien zur Kulturgeschichte der Wissensspeicherung, Konstanz 2012).

Expositionen dadurch in diesem Zeitraum ausgesetzt sahen, versinnbildlicht der ethnografisch ausgerichtete Sektor des Kapstadter Museums geradezu.

Die Ausgangsproblematik ist ähnlich wie im Museum für Völkerkunde zu Leipzig. Der Objektbestand des South African Museum zu indigenen Bevölkerungsgruppen stammt hauptsächlich aus der Periode zwischen der Gründung des Museums im 19. Jahrhundert und den 1960er-Jahren. Die Displays und Schaelemente, die die Basis der derzeitigen Dauerausstellung bilden, wurden bereits in den 1970er-Jahren erarbeitet und gestaltet. Ursprung dafür war ein umfassend angelegtes Sammlungs- und Dokumentationsprojekt des Museums in den 1960er-Jahren.²⁸⁴

In der Folgezeit, insbesondere nach dem Ende der Apartheid in den 1990er-Jahren, war es mithin Aufgabe der Mitarbeiter des South African Museum mit dem Vermächtnis dieser Ausstellung umzugehen und sie mit den vorhandenen Mitteln zu aktualisieren. Im Fokus stand dabei stets die kritische Auseinandersetzung mit der Frage, ob das Museum in der Lage sei, das kulturell Fremde zu repräsentieren. So war in der Ethnography Gallery im Jahr 2011 etwa eine Texttafel zu finden, welche unter der Überschrift „Out of Touch?“ das Interesse der Besucher für dieses Anliegen wecken sollte. Ausdrücklich wurden dort die folgenden Fragen an die vorhandenen Displays formuliert:

Do these exhibitis create the impression that all black South Africans live in rural villages, wear traditional dress and use only hand-made utensils?

What about those people who live and work in towns, travel abroad or become industrialists? Do they not challenge conventional ethnic stereotypes?

African culture is not static. Why, then, are many labels in the gallery written in the present tense if time had stood still?

Zugleich legte man die Strategie offen, mit der die Ausstellungsmacher der Problematik begegnen und aktiv einen Gegenentwurf zur traditionell-zeitlosen Darstellung afrikanischer Gruppen in die Exposition einbringen wollten: „New images have been introduced into the gallery to create awareness of these issues.“ Dies

²⁸⁴ Bei Gesprächen mit Mitarbeitern des South African Museum sowie mit Kulturschaffenden in Kapstadt wurde mir gegenüber immer wieder auf das Alter der expositorischen Inszenierung in der Ethnography Gallery und die damit verbundenen Probleme hingewiesen, den dargestellten indigenen Gruppen ebenso wie dem zunehmend diversifizierten Publikum gerecht zu werden. Inzwischen wird diese Problematik auch in der Ausstellung selbst aufgegriffen – etwa indem auf die Umstände hingewiesen wird, unter denen Menschenfiguren zu Beginn des 20. Jahrhunderts hergestellt wurden. Weiter unten gehe ich auf den Fall von Klaas Zepot ein, dessen Abbild lange Zeit in der Ethnography Gallery ausgestellt war, um aufzuzeigen, wie das South African Museum seine Geschichte und seine Verwobenheit in die Machtkonstellationen von Apartheid und Kolonialismus expositorisch aufarbeitet.

bedeutete konkret, dass den vorhandenen Ausstellungsensembles Fotografien beigelegt wurden, die das moderne Alltagsleben in Südafrika, an dem die indigenen Gruppen partizipieren, darstellten oder deren Motive ausgestellte Elemente des kulturellen Lebens diverser südafrikanischer Bevölkerungsgruppen aufgriffen und mit ähnlichen Elementen in europäischen Traditionen in Verbindung setzten. Der Einsatz vergleichsweise einfacher Instrumente machte es so möglich, eine neue Struktur in die Ethnography Gallery einzubringen, die die Wahrnehmung der Ausstellung als Ganze stark veränderte.

Besonders deutlich trat der Effekt, der durch die Verwendung zeitgenössischer Fotografien erzielt wurde, bereits am Eingang des Raums in den Vordergrund: Hier wird das Thema „Belief and Ritual“ anhand des Initiationsritus der Lobedu dargestellt (Abbildung 3). Im Mittelpunkt des Ensembles steht die Präsentation eines traditionellen Gewandes, welches von einer einem Menschen nachgebildeten Figur getragen wird. Im Kontext des beschriebenen Displays wird der expositorische Verfremdungseffekt insofern noch verstärkt, als durch eine spezielle Kopfbedeckung das Gesicht der Figur verhüllt ist. Für die Besucher entsteht insgesamt der Eindruck, mit etwas vollständig Anderem konfrontiert zu sein, das keinen Bezug zur urbanen Gesellschaft Kapstadts oder dem Alltag der das Museum besuchenden Touristen aufweist.

Diese umfängliche Alterisierung des ausgestellten Anderen wurde im Zuge des „Out of Touch“-Gedankens allerdings durch eine an der Vitrine angebrachte Fotografie (Abbildung 4) gebrochen, die christliche Geistliche in vollem Ornat zeigte. Auch hier zeigt die besondere Kleidung auf, dass Glaube und Ritus eine Sonderstellung einnehmen und außerhalb des Alltags stehen. Der Betrachter wird dadurch angehalten, sich Gedanken darüber zu machen, welche Rolle solche exzeptionellen Situationen, die durch spezielle Verhaltensweisen und bestimmte Kleidung markiert werden, in der eigenen Kultur spielen und welche Gemeinsamkeiten sich so zwischen dem Eigenen und dem Anderen feststellen lassen. An die Stelle des Fremd-Machens bzw. der Exotisierung des Anderen tritt die Auseinandersetzung mit Phänomenen, deren Kern ähnlich ist, denen aber auf ganz unterschiedliche Weise Ausdruck verliehen werden kann. Ein solches kulturvergleichende Grundprinzip bildete den roten Faden des „Out of Touch“-Konzeptes.

2. Zwischen behutsamer Modifikation und beherzter Intervention: Modi der Reflexion in ethnografischen Ausstellungen



Abbildung 3 und Abbildung 4: Display „Lobedu“ in der Ethnography Gallery mit fotografischer Intervention (Nahaufnahme), South African Museum (Kapstadt), September 2011, Foto: Alexander-Ferdinand Kiesel.

Inzwischen sind die Fotografien, die als kuratorischer Eingriff in die Starre der Ethnography Gallery gedacht und an nahezu allen Schaukästen zu finden waren, allerdings mehrheitlich wieder verschwunden. Dass dies keine Rückkehr zu den vorherigen Formen der Präsentation indigener Bevölkerungsgruppen impliziert, macht allerdings die Tatsache deutlich, dass mit den Bildern auch die Figurinen verschwunden sind, die früher stilbildend für das South African Museum waren. An die Stelle der Menschenfiguren sind in den Vitrinen häufig Modelle aus Draht getreten. Dies soll die Implementierung von Stereotypen verhindern, die die Gestaltung der alten Figuren – etwa hinsichtlich Größe und Farbe – eher befördert hatte.

Außerdem ist die Entfernung der Figurinen aus den Schauräumen des South African Museum in der Tatsache begründet, dass es sich bei solchen Figurinen um Museumsobjekte handelt, denen der direkte physische Kontakt zwischen Sammlern und Gesammelten unauslöschlich eingeschrieben ist. Jeffrey David Feldman beschreibt sie daher als museale *contact points*.²⁸⁵ Er erweitert damit das Konzept des ethnologischen Museums als kolonialer Kontaktzone, welches James Clifford prominent gemacht hat.²⁸⁶ Die bisweilen radikale Asymmetrie des sozialen und politischen Kapitals und die diversen Formen von Macht und Gewalt, die das Verhältnis der Beteiligten in diesen *contact zones* kennzeichnen, bekommen durch den Prozess der Herstellung der *casts* geradezu einen Körper: Der Macher der

²⁸⁵ Feldman: *Contact Points*, insbesondere: S. 245.

²⁸⁶ Clifford: *Contact Zones*.

Gipsfiguren – meist ein Anthropologe oder ein anderer Museumsmitarbeiter – kniet auf dem Körper der ausgewählten menschlichen Modell-Person, um ihn so kräftig in die Gipsmasse zu drücken, dass alle seine Merkmale, inklusive der Gesichtszüge, abgenommen werden. Dennoch ist es zu kurz gegriffen, hier von einer klassischen Täter-Opfer-Beziehung auszugehen, denn um Grimassen zu verhindern und sich zumindest teilweise der Kooperation des Anderen zu versichern, musste man die Modelle in der Regel in Form von Geschenken oder Ähnlichem bezahlen. Die Position als Vorbild einer Gipsfigur konnte also durchaus lukrativ sein.²⁸⁷ So gewendet handelt es sich bei den Figurinen um symbolträchtige Relikte einer kolonialen Kontaktgeschichte, und der Umgang mit ihnen wirft ein Schlaglicht auf den Wandel der ethischen Grundsätze im South African Museum seit der Zeit, in der sie angefertigt wurden. Was über eine beträchtliche Zeitspanne des 20. Jahrhunderts wissenschaftlich wie politisch opportun war, stellt das Museum im gesellschaftlichen Rahmen des Südafrikas der Post-Apartheid vor ganz neue Herausforderungen.

Auf expositorischer Ebene wirkt sich die Auseinandersetzung mit der Problematik der Menschenfiguren besonders nachhaltig und anschaulich in jenem Abschnitt der Ethnography Gallery aus, der sich mit den San beschäftigt. Dieser war lange Zeit deutlich vom Einsatz der *casts* geprägt. Noch bis Mitte des Jahres 2013 war dort etwa unter der Überschrift „Recreation/Ontspanning“²⁸⁸ das Abbild eines sitzenden Jungen zu sehen, der ein traditionelles Instrument zu spielen schien (Abbildung 5). Das Arrangement war dabei so angelegt, dass der Junge selbst eindeutig als pädagogisches Schaustück fungierte – als beispielhaftes Objekt, aus dessen Betrachtung sich weiterreichende Erkenntnisse gewinnen lassen. Dass die Person, die hier nachgebildet war, für dieses Unterfangen nur eine marginale Rolle spielte, lässt sich bereits daran erkennen, dass auf eine Nennung ihres Namens verzichtet wurde.²⁸⁹ Statt als Individuum spielte der Junge hier einzig als Repräsentant der typischen Merkmale der San eine Rolle. Der Prozess der Verfremdung wurde noch dadurch verstärkt, dass die Figur inmitten einer Ansammlung von Felskunst-

²⁸⁷ Feldman: *Contact Points*, S. 257-258.

²⁸⁸ Die Label in den älteren Displays der Ethnography Gallery sind generell zweisprachig in Englisch und Afrikaans, die neueren Erläuterungen hingegen mehrheitlich einsprachig (Englisch) verfasst.

²⁸⁹ Wie Mieke Bal herausgearbeitet hat, ist der Verzicht auf die Namensnennung von Individuen konstitutiv für die Arbeit ethnografischer Museen: Anders als in Kunstmuseen geht es bei der Darbietung ethnografischer Objekte nicht um die Würdigung kultureller Leistungen Einzelner, sondern um die Darstellung des für eine Gemeinschaft Typischen (Bal: *Kulturanalyse*, S. 85 u. S. 113). Diese Art des Umgangs mit dem Anderen greift auf die Verwendung von Gipsabbildern in Museumsausstellungen über und hat hier den Effekt der Reduktion einer Persönlichkeit auf das Abbild eines ‚Menschentypus‘ (Bal: *Kulturanalyse*, insbesondere S. 97 u. S. 110-113).

2. Zwischen behutsamer Modifikation und beherzter Intervention: Modi der Reflexion in ethnografischen Ausstellungen

Fragmenten hockte. Die scheinbar aktuellen Handlungen des Jungen wurden so eng mit einer sehr alten Tradition verknüpft, die freilich schon Anfang des 20. Jahrhunderts – zu der Zeit, als die *casts* angefertigt wurden – nicht mehr aktiv praktiziert wurde. Der Prozess der Alterisierung der San, der Verschiebung ihrer Kultur in die Sphäre der Zeitlosigkeit, wurde in dieser Vitrine regelrecht vorgeführt.



Abbildung 5: Sitzende Jungen-Figur im San-Display. South African Museum (Kapstadt), September 2011, Foto: Alexander-Ferdinand Kiesel.

Eine spezifische Markierung erhält dieser Vorgang, wenn neben dem Objektensemble, das den Besucher durch seine visuelle Attraktivität ansprechen soll, die textlichen Gestaltungsmittel des vorgestellten Schaelements in die Analyse einbezogen werden. In einem kurzen Objektlabel zum Thema Felskunst heißt es dort nämlich: „Bushman art today is confined to the decoration of useful objects. Up to about a century ago, however, Bushmen of the mountainous areas in the south used to paint on the rocks, while those in the centre of the country chipped or engraved figures on boulders. These groups of Bushmen no longer survive and rock art is no longer practiced.“ Historisch korrekt wird an dieser Stelle zwar auf das Ende der Felskunst-Tradition verwiesen, doch werfen die gewählten Formulierungen Fragen auf unterschiedlichen Ebenen auf: Wann und weshalb haben die Gruppen, die die Felskunstwerke angefertigt haben, zu existieren aufgehört („no longer survive“)? Und wenn dieses Aussterben diverser San-Gruppen ein historischer Fakt ist, wieso sind die erläuternden Worte zu den Themen Musik und Freizeit auf der großen Texttafel hinter der Gipsfigur dann im Präsens gehalten? Wenn es sich um unterschiedliche Gruppen handelt, warum behauptet das Ausstellungssegment dann, die Kultur der San insgesamt zu behandeln? Welche Umstände haben dazu geführt, dass manche Traditionen überlebt haben und andere nicht? All diese Fragen wurden in der Exposition freilich nicht aufgegriffen. Vielmehr wurde auf den Schauwert des Anderen vertraut und die Überzeugungskraft ethnografisch-musealer Inszenierungen

ausgenutzt, die sich aus ihrem wissenschaftlichen Hintergrund heraus legitimieren und den Besuchern suggerieren, ein detailgetreues und wahrhaftiges Abbild der Wirklichkeit darzustellen.²⁹⁰

Die Umgestaltung der Ethnography Gallery des South African Museum im Jahr 2013 brach dieses wissenschaftlich-autoritative Narrativ auf. An der Stelle, an der früher der sitzende Junge zu sehen war, steht heute eine Texttafel, die die Besucher über die Entstehung der Gipsfiguren des South African Museum informiert (Abbildung 6). Dort heißt es:

In 1906 the Director of the South African Museum, Dr. Louis Péringuey, initiated a project to make life-casts of ‚aboriginals of the Bush and Hottentot Races‘ as part of a study of race and evolution.

Between 1907 and 1924 over 60 plaster-of-Paris casts of living men, women and children were made by the museum taxidermist, James Drury. He visited the Northern Cape, Namibia and Botswana to find what were believed to be ‚racial pure‘ models. Some of the people were hunter-gatherers, herders or labourers, whom had to persuade to be cast, but others were convicts who had no choice but to undergo the process.

Der Inhalt des Textes wird dabei wirkungsvoll hervorgehoben von der Mehrdeutigkeit der gewählten Überschrift, die in Form eines Ein-Wort-Fragesatzes zentrale Aspekte des beschriebenen Lebenszyklus der casts des South African Museum zusammenfasst: „Erasure?“ prangt über der Erläuterung und weist damit auf die Tatsache hin, dass die gleichzeitige Existenz der San mit den sie betrachtenden Museumsgängern lange Zeit durch die spezifische Form der expositorischen Aufbereitung ihrer Kultur ebenso umfänglich negiert wurde, wie die Figuren nun aus der Ausstellung ‚gelöscht‘ wurden.

Darüber hinaus spielt der gewählte Titel auf den wissenschaftlichen Hintergrund an, der zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Begründung für die Anfertigung der Menschenfiguren bot: Viele Ethnologen waren zu jener Zeit nämlich davon überzeugt, dass die indigenen Völker Afrikas durch den Kontakt mit den europäisch-westlichen Siedlern und Kolonialisten binnen kurzer Zeit verschwinden würden. Sie hielten es daher für ihre besondere Verpflichtung, ihrer Ansicht nach ‚reinrassige‘ Nachkommen der damals als ‚Buschmänner‘ und ‚Hottentotten‘ bezeichneten Völker

²⁹⁰ Bal: Kulturanalyse, S. 103.

zu finden, deren Lebensweise und Körperbau mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln zu dokumentieren und sie so für die Nachwelt zu erhalten.²⁹¹

Dass die Vorhersage des Aussterbens der indigenen Völker und ihrer Kultur sich bisweilen bewahrheitete, wird durch die oben analysierte Erläuterung zur Felskunst-Tradition der San deutlich. Ausgespart, und damit ebenso aus der Wahrnehmung der Museumsbesucher gelöscht, blieb bislang allerdings der Anteil, den diejenigen rassistischen und sozialdarwinistischen Theorien zu dieser Situation beitrugen, auf denen die Herstellung der *casts* und mithin das lange Zeit gültige ethnografische Narrativ des South African Museum beruhten. Das „Erasure“-Display nimmt sich nun dieser Leerstelle an und richtet den Blick damit auf die blinden Flecken in der Ethnography Gallery. Durch die Entfernung der Menschenfigur und das Einfügen des neuen erläuternden Ausstellungselements zur Historie der *casts* kehrt sich mithin die Beobachtungsperspektive der analysierten Vitrine radikal um. Statt dem Besucher den neugierigen Blick auf die San und ihre Kultur zu ermöglichen, stehen nun die Praktiken des Museums selbst im Zentrum des Interesses.

Im Display-Text wird dabei insbesondere der wissenschaftshistorische Wert der Figurinen betont, der es notwendig mache, sich auch künftig intensiv mit ihnen auseinanderzusetzen: „The casts remain important, however, for past race-based anthropological practices of the South African Museum. Future displays about the project will continue to highlight how human subjects were through early 20th-century museum practice reduced to museum objects for public viewing.“ Geschehen wird dies vor allem auf einer textlich-grafischen Ebene, denn der Erläuterungstext verrät: „Building on the Human Remains Policy of the Museum, the life-casts made by James Drury are today treated as unethically acquired and have therefore been removed to storage.“

Wie eine künftige Beschäftigung mit den Figurinen aussehen kann, demonstriert der zweite Teil des „Erasure“-Displays. Unter dem Titel „Out of Sight, Out of Mind?“ wird ein direkter Bezug zu der Figur des sitzenden Jungen hergestellt, die früher exakt an dieser Stelle zu betrachten war: „This panel stands at the position occupied from

²⁹¹ Patricia Davison weist in diesem Zusammenhang auf die Aktivitäten von Professor Felix Luschan hin, der in seiner Funktion als Leiter des Museums für Völkerkunde in Berlin international für Aufsehen sorgte, als er auf einer Konferenz der British Association for the Advancement of Science darauf drängte, Menschenfiguren von indigenen Gruppen Afrikas anzufertigen, um die Vielfalt der Völker und Kulturen auch für die Nachwelt zu bewahren (vgl. Davison: *Representations*, S. 420).

1970 to 2013 by a cast figure of a seated San boy playing the gora, a musical instrument. It was one of the first figures made in 1907 by James Drury for the casting project and made before he had perfected his technique.“ Statt als typischer – und typisierter – Repräsentant der San wird der Junge nun als Individuum ernst genommen und dargestellt. Die menschliche Biografie hinter dem objektivierten Schaustück kommt zum Vorschein, wenn es heißt: „The model was a San boy named Klaas Zepot from Uptington who had been committed to the William Porter Reformatory in Tokai in 1903 after being convicted of stock theft.“ Ausgehend von der Tatsache, dass es sich bei der Person, deren Körper hier einstmals zu sehen war, um den Insassen einer Haftanstalt handelte, werden darüber hinaus am Beispiel dieser konkreten Einrichtung die kolonialen Macht- und Strafverhältnisse im Südafrika jener Zeit erörtert: „The William Porter Reformatory was founded in 1890 and named after a former Cape Attorney General who had actively promoted penal reforms. Boys aged between 9 and 16 who had been convicted of petty crimes were sent there to undergo corrective training or apprenticeship and rehabilitation. Living conditions and discipline in the Reformatory in the early 1900s were very harsh.“ Herausgearbeitet wird in diesem Zusammenhang, wie sehr das South African Museum bei der Herstellung der Figurinen von diesen Umständen profitierte und wie sehr es sich dadurch selbst in die Tradition kolonialer Gewaltakte einschrieb. So wird über die Tätigkeiten des Museumspräparators James Drury Folgendes berichtet: „Drury examined several boys in the Reformatory as possible models and selected at least three for casting.“ Und weiter: „It is not known if the boys submitted to Drury’s casting process voluntarily, or if they were rewarded in any way for enduring what must have been a very uncomfortable experience.“

Begleitet wird der Text von ausgewählten Fotografien, die den erwähnten Klaas Zepot und weitere Jungen während des *castings* zeigen. Das extreme Ungleichgewicht, welches dieser kolonialen Kontaktsituation innewohnt, kommt in dieser Komposition nicht zuletzt dadurch zum Ausdruck, dass die indigenen Personen stets auf eigenartige Weise passiv und in ein System der Bevormundung eingeeht erscheinen: Sei es nun als Insassen der Vollzugsanstalt, die von ihren Wärtern gedrillt werden, als Gegenstand fotografischer Studien zur Anatomie, durch ihre mehr oder minder inaktive Beteiligung an der Herstellung ihrer eigenen

Körperabdrücke oder als quasi-entkörperte Figurine in der Museumshalle²⁹² – die afrikanischen Jungen wirken immer stark objektiviert. Individuelle Gefühlsregungen



Abbildung 6: „Erasure“-Display – „Out Of Sight? Out Of Mind?“, South African Museum (Kapstadt), Oktober 2015, Foto: Alexander-Ferdinand Kiesel.

oder ausgeprägte Mimik und Gestik sind nicht zu erkennen. Auch deswegen bleiben sie für Betrachter in der Position des fremden Anderen festgestellt,²⁹³ der mit ihrer eigenen Lebens- und Erfahrungswelt nicht interagiert. Durch die Offenlegung der Praktiken, die zu derartigen Abbildern des Anderen geführt haben, wird diese Situation allerdings zunehmend aufgebrochen. Indem er erkennt, dass seine bisherigen Informationen stark von ihrem verdeckten Kontext und insbesondere vom Einfluss der präsentierenden Institution geprägt waren, entsteht in der Wahrnehmung des Betrachters ein neuer Möglichkeitshorizont für das reale Sein des Anderen.

Auf bemerkenswerte Weise macht das Exponieren des Handelns der sammelnden, forschenden und ausstellenden hausinternen Akteure in der Ethnography Gallery des South African Museum die markanten Eigenschaften der Kommunikationsstruktur ethnografischer Ausstellungen innovativ nutzbar, die die Kulturwissenschaftlerin Mieke Bal einmal so gefasst hat:

[I]m Falle der Exposition kann das „Du“ nicht die Stellung des „Ich“ einnehmen. Während „Ich“ und „Du“ der „dritten Person“ übergeordnet sind, vollzieht das „Ich“ die Darstellung, die Geste des Zeigens, in Verbindung mit einem „Du“, das zwar real sein mag, aber außerdem imaginär, vorweggenommen und zum Teil von dieser Konstruktion geformt ist. Die [...] präsentierten Völker gehören, genauso wie die Tiere, unabänderlich zu „ihnen“: dem im Zuge der Darstellung von einem „Ich“, dem expositorischen Akteur, konstruierten Anderen.

²⁹² Die aufgelisteten Zusammenhänge orientieren sich an den Fotografien des besprochenen Displays und den zugehörigen Bildlegenden. Auffällig ist, dass die Abbildungen fortschreitend nach dem Verlauf des *castings* angeordnet sind, wobei sich die Inaktivität der afrikanischen Protagonisten analog zum Andauern des Prozesses steigert. Der fertige *cast* ist schließlich entkörperert und täuscht Realismus und Aktivität nur mehr vor.

²⁹³ Vgl. Bhabha: Frage des Anderen.

2. Zwischen behutsamer Modifikation und beherzter Intervention: Modi der Reflexion in ethnografischen Ausstellungen

Das „Du“, dessen Interesse die Darstellung der „dritten Person“ [...] dient, wird implizit im Sinne der Rolle geeigneter Leser dieser Vorführung konstruiert.²⁹⁴

Die Thematisierung der Aktivitäten des expositorischen ‚Ich‘, die maßgeblich zur Identifizierung des ‚Ihnen‘ und des ‚Du‘ beitragen, macht somit den konstruierten Charakter der musealen Situation offensichtlich. Implizit werden damit die angenommenen Positionen des Eigenen und des Fremden in der allgemeinen – stark von Repräsentationen aller Art geformten – Weltsicht des Betrachters hinterfragt. Die Beleuchtung der üblicherweise im Verborgenen agierenden Subjekt-Agentur der Ausstellung sprengt außerdem diejenigen binären Oppositionen auf, die kolonialen Denkmustern eigen sind und die helfen, die Welt zu ordnen, zu verstehen und zu beherrschen. Unter dem Eindruck des hier Ausgestellten ist es mithin nicht mehr möglich, die exotische Reise zu den anderen ‚Völkern‘ und Kulturen, die den Reiz der Ethnography Gallery ursprünglich ausgemacht hat, bedingungslos zu genießen. Durch den Blick hinter die Kulissen und die im Bal’schen Sinne metamuseale Einwebung der Wissens- und Institutionsgeschichte des South African Museum in die Ausstellung entsteht vielmehr der produktive Effekt eines massiven „Unbehagen[s] im Museum“²⁹⁵, welches den Betrachter zum Nachdenken über seine eigene Situation auffordert. Die Reflexion über die koloniale Kontaktgeschichte, die Teil seiner selbst ist und die in den beschriebenen *casts* manifest wird, transformiert das South African Museum so zum Ort der Selbstreflexion des Betrachters.

Die Idee Bals aufnehmend, dass das expositorische Subjekt immer nur bestimmte Inhalte – darunter subsumiere ich allgemein das, was Bal als „dritte Person“ bezeichnet – preisgibt und diese auf einen bestimmten Rezipienten hin entwirft, den es gerade durch diese Preisgabe zugleich entscheidend zu formen versucht, lässt sich zudem der Schluss ziehen, dass in dem herausgearbeiteten Phänomen eine neue Modifikation der Bildungseinrichtung Museum offenbar wird: Durch die inszenatorisch aufgearbeitete Mehrschichtigkeit musealer Repräsentation wird nämlich nicht nur die Position der ausstellenden Institution neu austariert, vielmehr wird versucht, eine neue, post-koloniale Identität für das ‚Du‘ der Ausstellung zu prägen.

²⁹⁴ Bal: Kulturanalyse, S. 93.

²⁹⁵ Kazeem, Belinda, Charlotte Martinz-Turek, Nora Sternfeld (Hgg.): Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien, Wien 2009.

Dass es sich bei dieser Vorgehensweise um ein umfassendes Projekt handelt, welches sich nicht allein auf das South African Museum beschränkt, sondern seine Spuren in fast allen in der vorliegenden Arbeit untersuchten Ausstellungen hinterlässt, zeigt sich etwa an der Interventions-Ausstellung „fremd“, die von Januar bis Mai 2016 im Museum für Völkerkunde zu Leipzig stattgefunden hat. Die Tatsache, dass es sich dabei um einen künstlerischen Eingriff in das Museum handelte und die Umgestaltung der Exposition mithin von Akteuren außerhalb der Institution initiiert und vorgenommen wurde, lässt die Veränderungen radikaler erscheinen als die skizzierten Vorgänge im South African Museum. Vielleicht hat sich deswegen im Zusammenhang mit „fremd“ eine intensive Debatte um die Funktion des ethnografischen Ausstellens in Leipzig entsponnen, die nicht zuletzt interessante Einsichten in die Wünsche und Erwartungshaltungen des Publikums zulässt. Die Ausstellung und ihre Rezeption sollen daher im folgenden Abschnitt analysiert werden.

2.3 Revolutionäre Brüche: Selbstreflexion als Prinzip der Interventions-Ausstellung „fremd“ in Leipzig

Ende Januar 2016 wurde im Museum für Völkerkunde zu Leipzig die Sonderausstellung „fremd“ eröffnet. Die erste Schau der Reihe „Grassi invites“, die von der zwischen 2015 und Ende 2018 amtierenden Direktorin der Staatlichen Ethnographischen Sammlungen Sachsens, Nanette Jacomijn Snoep, initiiert wurde, war dabei in mehrerlei Hinsicht ein Experiment: Einerseits entstand die Ausstellung aus einer Kooperation des Museums mit der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig (HGB) und gab den Studierenden Raum, sich auf ihre eigene Art mit der Problematik ethnografischer Repräsentationen auseinanderzusetzen. Andererseits sollte ausprobiert werden, wie das Ausstellungswesen des Museums für Völkerkunde im Kontext einer post-kolonialen Gesellschaft zukünftig aussehen kann und wie das Publikum auf die andersgelagerte Stoßrichtung der Darstellung reagiert.

Die Konzeption von „fremd“ war umfassend interventionistisch angelegt, was schon daran zu sehen war, dass sich die Schau nicht auf den Sonderausstellungsbereich des Museums beschränkte, sondern räumlich und inhaltlich auch auf die Dauerausstellung übergreif. Dadurch entstanden Reibungen und Spannungen, die der Debatte um das Völkerkundemuseum im Grassi eine unerwartete Dynamik

verliehen. Ein Blick ins Gästebuch des Museums zeigt, dass die Eindrücke, die „fremd“ bei den Besuchern erzeugte, den Umgang mit dem Ausgestellten drastisch veränderten. Je nach Erwartungshaltung bewerteten die einzelnen Besucher die Schau sehr kontrovers – wodurch bisweilen regelrechte Diskussionen entstanden, die die möglichen Perspektiven auf „fremd“ recht pointiert zusammenfassen.²⁹⁶ Dabei ist allerdings zu betonen, dass die in der Folge zitierten Postulate keinesfalls ein umfassendes Panorama der Rezeption von „fremd“ abgeben. Nicht alle Besucher trugen sich in die ausliegenden Bücher ein, viele verlassen das Museum ohne Rückmeldung. Eingedenk dieser Einschränkung lässt sich die vorliegende Analyse von „fremd“ dennoch von ausgewählten Beiträgen im Besucherbuch leiten, denn sie zeigen auf, welchen Aspekten ethnografisch-musealer Arbeit in der Öffentlichkeit besondere Aufmerksamkeit zukommt.

Eine herausgehobene Stellung nimmt dabei die Thematik der Sichtbarkeit und des Sichtbarmachens des Anderen ein, wie sich an der Kontroverse um die Benin-Sammlung des Leipziger Museums zeigt. Die außergewöhnliche Position dieser Objekte innerhalb des Hauses wird schon durch ihre Hervorhebung in einem Informationsblatt des Museums erkennbar: „Werke der Kunst Benins gehören zu den gesuchtesten und am meisten geschätzten Objekten afrikanischer Kunst überhaupt. Die Leipziger Benin-Sammlung zählt heute zu seinen [sic] größten Kostbarkeiten und nimmt einen herausragenden Platz in der Ausstellung ein.“²⁹⁷

Den Hintergrund für diese deutliche Hervorhebung der Bedeutung der Benin-Objekte erläutert Giselher Blesse, langjähriger Mitarbeiter des Grassi-Museums für Völkerkunde, so:

[In dem Bereich Westafrika] war Schwerpunkt für die Kollegin eben Benin, wozu wir aber auch angehalten wurden. Das ist auch wieder ein Politikum. [...] [I]ch selbst habe in meiner damaligen Funktion als Abteilungsleiter für die Sammlungen und Archive live miterlebt den Streit zwischen dem Freistaat und der Erbgemeinschaft Hans Meyer [aus dessen Sammlung die Objekte stammen; F.K.]. Von 1990 bis zum positiven Ausgang dann. Das heißt, man hat der Erbgemeinschaft also für eine immense Summe diese Sammlung abgekauft und deshalb besteht schon die Pflicht dem Freistaat und der Öffentlichkeit

²⁹⁶ Dass die Auswertung von Besucherbüchern aus mehrerlei Hinsicht gewinnbringend sein kann, zeigt etwa: Bounia, Alexandra: *The Visitor Book. Visibility, Performance and Representation*, in: von Bose, Friedrich, Kerstin Poehls u.a. (Hgg.): *Museum^x. Zur Neuvermessung eines mehrdimensionalen Raumes*, Berlin 2012, S. 129-137.

²⁹⁷ Diese Zusammenfassung habe ich dem Informationsblatt „Rundgänge in einer Welt“ entnommen, welches im Grassi-Museum ausliegt.

2. Zwischen behutsamer Modifikation und beherzter Intervention: Modi der Reflexion in ethnografischen Ausstellungen

gegenüber, diese [Stücke] auszustellen, damit sich alle daran erfreuen können, um das mal einfach auszudrücken.²⁹⁸

Die umfassenden Bemühungen um den Erhalt der Benin-Sammlung sowie die in diesem Zusammenhang getätigten Investitionen unterstreichen den Highlight-Charakter der Stücke innerhalb des Leipziger Hauses. Diese herausgehobene Stellung resultiert aus einer spezifischen Perspektive auf die Objekte aus Benin, die fast beiläufig auch in einem Eintrag im Besucherbuch zur Sonderausstellung „fremd“ zur Geltung kommt. Dort heißt es: „Schade fand ich die Abteilung Benin – ich sollte für eine Freundin einen Querschnitt afrikanischer Kunst abfotografieren – ausgerechnet Benin ist nicht zugänglich ...“

Hier wird – ebenso wie in dem oben erwähnten museumseigenen Informationsblatt – die Unterteilung zwischen Kunstwerk und Kulturobjekt, die für die Sortierung von Museumsstücken konstituierend ist,²⁹⁹ aufgegriffen. Die Schaustücke aus Benin werden in der Sphäre der Kunst verortet und erfahren damit eine gegenüber anderen Ethnografica veränderte Wertschätzung. Diese Fokussierung auf den Kunstcharakter führt allerdings dazu, dass der historische Hintergrund der Überführung der Benin-Kunst nach Europa gänzlich ausgeblendet wird. Dabei ist gerade dieser im Hinblick auf die kolonial-imperialistische Erschließung der Welt durch die Europäer von besonderem Interesse. Dies hat nicht zuletzt die öffentliche Debatte bewiesen, die sich um die Wanderausstellung „Benin – Könige und Rituale. Höfische Kunst aus Nigeria“³⁰⁰ entsponnen hat, die in den Jahren 2007 und 2008 in Wien, Paris, Berlin und Chicago gezeigt wurde.

In ihren Anmerkungen zu dieser Schau moniert Belinda Kazeem, dass die tatsächliche Motivation der britischen Strafexpedition, die im Jahr 1897 zur Zerstörung der Hauptstadt des Königreichs Benin führte, falsch dargestellt worden

²⁹⁸ Expertengespräch Blesse; Ursula Rao und Stefanie Mauksch gehen auf die Geschehnisse rund um die juristische Auseinandersetzung zwischen dem Museum für Völkerkunde zu Leipzig und der Erbgemeinschaft Hans Meyer im Rahmen ihres Rückblicks auf die Sonderausstellung „Vom Wissen der Objekte – Ethnologische Konstellationen“ ein, die 2014/2015 im Grassi-Museum stattgefunden hat (Mauksch, Stefanie, Ursula Rao: Vom Wissen der Objekte. Auf der Suche nach reflexiven Ausstellungskonzepten in der Ethnologie, in: Hoins, Katharina, Felicitas von Malinckrodt (Hgg.): Macht. Wissen. Teilhabe. Sammlungsinstitutionen im 21. Jahrhundert, Bielefeld 2015, S. 109-125. Insbesondere: S. 123-124).

²⁹⁹ Clifford: On Collecting Art and Culture.

³⁰⁰ Die Ausstellung war zunächst vom 9.5.2007-2.9.2007 im damals frisch wiedereröffneten Völkerkundemuseum in Wien zu sehen. Vom 2.10.2007-6.1.2008 gastierte die Ausstellung dann im Musée du quai Branly in Paris. Nachdem sie vom 7.2.2008-25.5.2008 im Ethnologischen Museum Berlin zu sehen war, machte sie vom 27.6.2008-25.9.2008 Station am Art Institute of Chicago. Der Schauplatz in den USA war der einzige Ausstellungsort außerhalb Europas, an dem „Benin – Könige und Rituale“ zu sehen war.

sei. Grundsätzlich basiere die Ausstellung auf der Version der Briten: Ein verlustreicher Überfall von Getreuen des Königs von Benin auf eine britische Gesandtschaft sei Ausgangspunkt des Konflikts gewesen und erst nach der Besetzung der Hauptstadt sei offenbar geworden, welcher Reichtum von Kulturschätzen sich dort verberge.³⁰¹ Kazeem stellt dieser Interpretation der Vorgänge die Frage entgegen, ob nicht schon die angegriffene Gesandtschaft unter Leitung des britischen Vizekonsuls James Phillips das Ziel gehabt habe, in Benin Schätze zu finden und diese nach Möglichkeit auch für das Empire zu erschließen.³⁰² Die Validität der Deutungsansätze kann an dieser Stelle nicht geklärt werden. Klar ist: Dadurch, dass Kazeem eine weitere Möglichkeit ins Spiel bringt, die historischen Fakten zu lesen, stellt sie die Autorität der von der Schau präsentierten Narration deutlich in Frage. Die Option, dass es sich bei der Einverleibung der Kunstschatze des Königreichs Benin keineswegs um eine Art Zufall gehandelt hat – wie es in der Erzählung von der Entdeckung der Kunstwerke nach der Eroberung der Hauptstadt mitschwingt –, liegt zumindest auf dem Tisch.

Unzweifelhaft sind die Folgen der Eroberung Benins: Die Briten nahmen die herausragenden Kunstwerke mit und präsentierten sie einer staunenden europäischen Öffentlichkeit. Erstmals wurden Kulturgüter aus Afrika aufgrund ihrer ästhetischen Qualitäten auch nach den Maßstäben der Europäer als Kunst angesehen und gehandelt.³⁰³ Das vergleichsweise hohe Alter der Stücke aus Benin diene den Briten zugleich allerdings als Rechtfertigung für ihr Vorgehen: Aus Sicht der Kolonialmacht war die Übernahme der Herrschaft über die Kunstschatze notwendig, um dieses herausragende kulturelle Erbe vor dem verderblichen Einfluss der aktuellen Könige Benins zu schützen. Diese waren nach Ansicht der Briten seit der Epoche der Anfertigung der wertvollen Bronzen und Schnitzereien degeneriert und folglich nicht mehr in der Lage, den Erhalt der Kunstwerke selbst zu garantieren. Im Namen des universellen Auftrages, den Fortbestand der Kulturgüter der Welt zu

³⁰¹ Vgl. zu dieser Darstellung auch den Beitrag der Kuratorin der angesprochenen Benin-Ausstellung: Plankensteiner: *Making of*, S. 198-200.

³⁰² Kazeem, Belinda: Die Zukunft der Besitzenden. Oder fortwährende Verstrickungen in neokoloniale Argumentationsmuster, in: dies./Martinz-Turek/Sternfeld (Hgg.): *Das Unbehagen im Museum*, S. 43-59. Hier: S. 46.

³⁰³ Plankensteiner: *Making of*, S. 200.

sichern, wurden die Stücke daher nach Europa verbracht und fristeten ihr Dasein anschließend in den Depots und Ausstellungsräumen ethnologischer Museen.³⁰⁴

Eine besondere Rolle in den Verteilungs- und Zerstreuungsprozessen der Kunstwerke aus Benin spielt aus Sicht von Belinda Kazeem der um die Wende zum 20. Jahrhundert am Berliner Völkerkundemuseum tätige Felix von Luschan, der gebürtig aus Österreich stammte.³⁰⁵ Die schiere Größe der Berliner Institution machte sie zu einem Knotenpunkt im Geflecht des Austauschs von Ethnografica. Da die Briten in Benin eine so große Menge an Objekten an sich genommen hatten, dass sie auf die Weitergabe des Materials an andere Häuser in Europa angewiesen waren, gelangten Teile dieser Sammlung nach Berlin und von dort über Luschans Verbindungen auch nach Wien. Diese Odyssee der Benin-Stücke hätte nach Ansicht von Kazeem in der Wanderausstellung „Benin – Könige und Rituale. Höfische Kunst aus Nigeria“ thematisiert werden müssen. Die Fokussierung auf den Kunstwert der Gegenstände habe eine solche Auseinandersetzung allerdings verhindert.

Angesichts der Kontroverse um die Ausstellung „Benin – Könige und Rituale“ erscheint es umso bemerkenswerter, dass die Präsentation und die Wahrnehmung der Benin-Sammlung im Museum für Völkerkunde zu Leipzig noch immer hauptsächlich von der ästhetisch-kulturellen Komponente bestimmt wird. Die problematische Kolonialgeschichte der Objekte bleibt hinter der vordergründigen Aufwertung der Schaustücke als Kunstwerke verborgen. Es wird ein (Be-)Deutungsrahmen konstruiert, der die Darstellung des historischen Hintergrundes unnötig, ja sogar unmöglich macht. Das Konfliktpotential der Benin-Sammlung wird so eingehegt und weitgehend eingedämmt. Eine solche Vorgehensweise beruhigt die Objekte im wörtlichen Sinne: Ihre ganze Geschichte dürfen sie nicht erzählen, vielmehr wird nur eine spezifische – maßgeblich von außen bestimmte – Interpretation ihres Bedeutungspotentials zugelassen. Nora Sternfeld spricht im Zusammenhang mit derartigen Erzählstrategien vom Phänomen des „Transformismus“, den sie als eine erleichterte und erleichternde „Erinnerung als Entledigung“ definiert.³⁰⁶

³⁰⁴ Plankensteiner: Making of, S. 200. Zur Diskussion um das Thema Weltkulturerbe generell vgl. etwa: Rehling, Andrea, Universalismen und Partikularismen im Widerstreit. Zur Genese des UNESCO-Welterbes, in: Zeithistorische Forschungen 8 (2011), S. 414-436; Schröder/Höhler: Welt-Räume; Tauschek, Markus: Kulturerbe. Eine Einführung, Berlin 2013.

³⁰⁵ Kazeem: Zukunft der Besitzenden, S. 47-48.

³⁰⁶ Sternfeld: Erinnerung als Entledigung.; vgl. dazu ausführlich: Kapitel 1.1.2.

Die Interventionsprojekte der Sonderausstellung „fremd“ führten dazu, dass der ästhetisch-künstlerische Genuss der Benin-Sammlung des Leipziger Museums nicht mehr in der üblichen Form möglich war. Die großen Schaufenster der Vitrinen wurden mit schwarzer Folie überklebt, die den Blick auf die Kostbarkeiten nur noch durch kleine Sichtspalten möglich machten. Statt die ausgestellten Objekte durch die eigene, frei gewählte Perspektive anzusehen, waren die Betrachter gezwungen, selbst aktiv zu werden und sich auf eine veränderte Sinneserfahrung im Museum einzulassen. Im Label zu dem modifizierten Ausstellungsensemble schreibt das verantwortliche Mitglied des Konzeptionsteams, Jamal Cazaré:

Die Benin-Vitrine ist so mit Bahnen schwarzer Folie beklebt, dass die in ihr ausgestellten Objekte aus der Distanz kaum zu erkennen sind. Die Objekte, ein Höhepunkt der Dauerausstellung, werden den Blicken des Publikums aber nicht entzogen; die Besucher*innen müssen lediglich eine andere Position einnehmen. Sie kommen dabei den Objekten bzw. der trennenden Glasscheibe näher als gewöhnlich und schauen durch Schlitzze, die das Betrachten einschränken. Indem so das Betrachten selbst zum Thema wird, stellen sich Fragen nach dem Unterschied zwischen Bewunderung und Respekt, Neugier und Voyeurismus und wie diese Betrachtungsweisen zu bewerten sind: Ist es die innere oder äußere Haltung, ist es die Position, die Art des Schauens, die den Unterschied macht? Welche Art der Betrachtung gibt die Vitrine vor, was bewirkt die Einschränkung des Blicks? Gibt es eine angemessene Art der Betrachtung, einen angemessenen Blick auf „das Fremde“?

Durch ihre spezielle Inszenierung erfordert die umgestaltete Benin-Vitrine ein Enactment des Betrachtens, welches den Besucher aus seiner scheinbar neutralen und inaktiven Position in der Ausstellung löst. Er wird in seiner physischen Individualität angesprochen und muss von ihr Gebrauch machen. Durch die unerwarteten Anstrengungen dieser Situation wird – wie der südafrikanische Archäologe Sven Ouzman behauptet – erfahrbar, „that ‚seeing‘ can morph into a more embodied practice of ‚looking‘.“³⁰⁷

Die Körperlichkeit dieses Perspektivwechsels bedingt eine erweiterte Auseinandersetzung mit dem eigenen Beitrag zur musealen Kommunikationssituation. Mit Bal gesprochen: Die klaren Eingriffe des expositorischen ‚Ich‘ verändern den Blick auf die ‚dritte Person‘ so entscheidend, dass das ‚Du‘ sich der direkten Ansprache des ‚Ich‘ nicht entziehen kann und seiner Abhängigkeit von diesem Subjekt, seiner eigenartigen Position als form- und verführbares Gegenüber der Aussage der Exposition gewahr wird. Der Besucher nimmt an seiner Um- bzw. Neubildung zum post-kolonialen Betrachter also dadurch teil, dass er über die spezifische Konstruktion der Museumserfahrung aktiv zu

³⁰⁷ Ouzman: *Beauty of Letting Go*, S. 284.

reflektieren beginnt und sein Handeln aus einer neu kreierten Blickrichtung selbst nachvollzieht.

Die pädagogische Zielsetzung einer solchen Form von Interventionen bleibt den Besuchern freilich nicht verborgen, wie die teils harsche Kritik an dieser Ausrichtung im Gästebuch beweist. So werden dort provokante Fragen gestellt, etwa ob das „Völkerkundemuseum als ‚Umerziehungsanstalt‘“³⁰⁸ fungieren solle. Vordergründig richtet sich die formulierte Ablehnung des Konzepts von „fremd“ dabei vor allem gegen die Art und Weise der Intervention. So heißt es beispielsweise: „Kultur und Geschichte zu ‚verhüllen‘ ist nicht verständlich. Die ‚Message‘ ist nicht klar definiert.“ Darüber hinaus wird allerdings versucht, der Vorgehensweise der HGB-Studierenden ihre intellektuelle Legitimation zu nehmen, indem behauptet wird: „Das Verhüllen und Zukleben von Exponaten ist völlig kontraproduktiv. So ziemlich jeder weiß, dass die Exponate größtenteils Raubgut ist [sic], dass [sic] kann man in die Beschreibung miteinfügen. Etwas mehr Anspruch bitte!“ Ein weiterer Beitrag konstatiert: „Respektloser Umgang mit Kulturgut! Ignorante und beleidigende Beurteilung der langjährigen wissenschaftlichen Arbeit. Als empörte irritierte Besucher verlassen wir die vergewaltigten Ausstellungen!“ Und in einem anderen Kommentar heißt es: „Sollen jetzt alle Museen leergeräumt werden? Die Kunst-Studenten sollten sich woanders ausprobieren, und nicht die einzigartige Sammlung zerstören!“

Auf bemerkenswerte Weise kommt hier eine Form der emotional-wertenden Auseinandersetzung mit dem Gesehenen zum Ausdruck, die sich bisweilen scharf gegen die Macher der Interventionen richtet³⁰⁹ und gänzlich untypisch für die üblichen Einträge im Besucherbuch eines ethnologischen Museums ist³¹⁰. Die klare Bezugnahme auf das ausstellende Subjekt liegt dabei vorrangig in der Konstellation begründet, dass die Mitwirkenden innerhalb der Schau in den Vordergrund treten und auch ihre Vorgehensweise bzw. das eingesetzte Material zur Sprache bringen. So liest sich die Titulierung der Intervention zur Benin-Vitrine folgendermaßen:

³⁰⁸ Im Folgenden werden wörtliche Zitate aus dem Gästebuch der Dauerausstellung des Museums für Völkerkunde zu Leipzig durch Anführungszeichen kenntlich gemacht. Vertiefende Angaben in den Fußnoten entfallen.

³⁰⁹ Zu erwähnen ist, dass auch die Befürworter der Inszenierungen von „fremd“ in ihren Kommentaren dazu neigen, moralisch zu werten. Im gesonderten Gästebuch im Sonderausstellungs-Bereich heißt es etwa an einer Stelle: „DANKE für wahre Werte an die Ausstellung fremd.“

³¹⁰ Persönliche Erfahrungswerte – sowie ein Blick in das Leipziger Gästebuch zur Dauerausstellung vor Beginn der Interventionen durch „fremd“ – zeigen, dass sich die Kommentare dort üblicherweise auf Allgemeinplätze wie „Es war wunderschön!“, „Beeindruckende Arbeiten!“ oder auch „Ich war hier!“ beschränken.

„Jamal Cazaré, Benin-Sammlung, 2015, PVC-Folie“. Die Analogie zur Beschriftung von Ausstellungsstücken in Kunstmuseen ist deutlich; sie lässt den individuell-künstlerischen Charakter der umgestalteten Schauvitruinen in den Fokus der Aufmerksamkeit treten. Die Irritation der Besucher rührt mithin auch daher, dass mit einem Mal die Subjektivität der musealen Präsentation ans Licht kommt. Statt der allwissenden Institution erscheinen nun einzelne Akteure als ausstellende Subjekte, die sich ihrerseits dadurch selbst exponieren, dass sie sich nicht hinter einem umgreifenden wissenschaftlichen Narrativ verstecken. „fremd“ macht sich mithin gerade durch das beabsichtigte Ausbrechen aus dem eingehegten Modell des ethnografischen Ausstellens angreifbar. Indem das Arrangement der einzelnen Ensembles nach Art von Kunstausstellungen umgestaltet wird, kommt ein Bewertungskriterium in Spiel, welches in fachwissenschaftlichen Ausstellungen üblicherweise keine Rolle spielt: der Geschmack des Besuchers.

Der künstlerische Angriff auf das bestimmende Narrativ des Museums enthebt die Exposition mithin jener Machtposition, die Patricia Davison und Gerald Klinghardt einmal am Beispiel des Namaqualand-Displays des South African Museum in Kapstadt beschrieben haben:³¹¹ Über lange Zeit wurde dort eine Gruppe von Menschenfiguren präsentiert, die um ein traditionelles *mat-house* herum gruppiert waren und mit Gegenständen aus dem Fundus des Museums alltäglichen Aufgaben nachgingen. Die Konstruiertheit dieses beschaulichen Szenarios, sein Gemacht-Sein für das Museum, war für die Wissenschaftler dabei eindeutig, denn eine Vielzahl der Objekte stammte nicht, wie im Ausstellungslabel angegeben, aus einem Nama-Camp der 1890er-Jahre. Das spektakuläre *mat-house* wurde gar erst 1968 erworben.³¹² Dass die Darstellung von den Besuchern dennoch niemals wirklich hinterfragt wurde, hängt damit zusammen, dass das Museum mit den Attributen Wissenschaftlichkeit, Wahrhaftigkeit und Authentizität assoziiert wird. Davison und Klinghardt schreiben zusammenfassend über das Namaqualand-Display: „Being in a museum, its validity is not questioned.“³¹³

Kraft ihrer machtvollen gesellschaftlich-wissenschaftlichen Rahmung gelingt es ethnografisch ausgerichteten Museen, Authentizität rhetorisch herzustellen: Indem sie Objekte und Inhalte präsentieren, behaupten sie deren Echtheits- und

³¹¹ Davison/Klinghardt: Museum Practice.

³¹² Davison/Klinghardt: Museum Practice, S. 185.

³¹³ Davison/Klinghardt: Museum Practice, S. 185.

Wahrhaftigkeitsqualitäten überhaupt erst.³¹⁴ Weil sie darüber hinaus die subjektiven Handlungen der Sammler und Ausstellungsmacher hinter einer nüchternen, Objektivität beanspruchenden Erzählung sowie der ‚Autorität der ausgestellten Sache‘ verbergen³¹⁵, halten sie fortwährend einen Prozess in Gang, den Barbara Kirshenblatt-Gimblett unter dem Stichwort „Museum Effect“ zusammengefasst hat: Museale Ausstellungen verändern die Art und Weise, wie Menschen ihr Umfeld betrachten und wahrnehmen. Sie vermögen, einen Prozess von Wechselwirkungen auszulösen, der einerseits dazu führt, dass gewöhnliche Dinge zu Besonderheiten transformieren, sobald sie ins Museum überführt werden, zugleich aber andererseits die Erfahrungswelt des Museums als Modell der Erfahrung des Lebens außerhalb des Museums setzt.³¹⁶ Der Bruch, den die interventionistischen Arrangements der Ausstellung „fremd“ in der wissenschaftlich-linearen Narration des Museums für Völkerkunde zu Leipzig auslösen, löscht diesen Effekt aus und lässt die Besucher mit der Erkenntnis allein, dass all jene Gewissheiten, die sie über die Beziehung des Fremden zum Eigenen gehabt haben und zu denen die Repräsentationen des Museums maßgeblich beigetragen haben, nur scheinbare sind.

Aus dieser Konstellation rühren wohl auch Besucherbucheinträge wie der folgende her, der zugleich wütend wie flehentlich die unbehagliche Situation widerspiegelt, die sich beim Betrachten der Arrangements von „fremd“ einstellt:

Erschreckend, was dieser Ausstellung, die ich über Jahre schon besuche angetan wurde.

Die Exponate strahlen Harmonie und Schönheit aus, was von Menschen geschaffen wurde, die mit sich im Einklang sind.

Was heutige Kunststudenten, wie sich hier zeigt, nicht sind. Ich vermute, sie sind selber innerlich so kaputt, dass sie Zerstörung hier reinbringen.

Wenn Besucher Schönheit und Harmonie schauen, erinnert sich auch ihre Seele wieder daran.

Es ist ein Verlust für mich, 2 Jahre hier nicht mehr reinzugehen.

Mein Wunsch ist, daß es abgesetzt wird.

Die starke Betonung der Wahrnehmung, dass die Installationen der HGB-Studierenden Zerstörung und Verwirrung in die Ausstellung des Leipziger

³¹⁴ Baur, Joachim: Die Musealisierung der Migration. Einwanderungsmuseen und die Inszenierung der multikulturellen Nation, Bielefeld 2009. Hier: S. 32.

³¹⁵ Baur: Musealisierung der Migration, S. 32.

³¹⁶ Kirshenblatt-Gimblett, Barbara: Objects of Ethnography, in: Karp, Ivan, Steven D. Lavine (Hgg.): Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display, Washington u.a. 1991, S. 386-443. Hier: S. 410.

Völkerkundemuseums haben einziehen lassen, macht einsichtig, wie verstörend die Umwertung der Erkenntnispotentiale der einzelnen Vitrinen und Arrangements durch die gezielten Interventionen von „fremd“ angemutet haben muss. Insbesondere in Bezug auf die hinter den üblichen Präsentationsweisen verborgenen kolonialen Verflechtungsgeschichten erfordern die eingebrachten Arbeiten die Bereitschaft zum Umdenken. Wenn etwa Jamal Cazaré durch seine Bearbeitung der Benin-Vitrine die Betrachter zu einem aktiven Nachvollzug der Schausituation im Museum auffordert, so greift er damit die Deutungshoheit der *viewing culture* an. Es kommt zu einer Neubewertung des Gesehenen: Was bisher als afrikanische Kunst ästhetisch genossen und konsumiert werden konnte, verliert seine Unschuld. In diesem veränderten Kontext werden aus den Kunstwerken historische Zeugnisse. Durch seine programmatischen Fragen – wie etwa: „Ist es die innere oder äußere Haltung, ist es die Position, die Art des Schauens, die den Unterschied macht? Welche Art der Betrachtung gibt die Vitrine vor, was bewirkt die Einschränkung des Blicks? Gibt es eine angemessene Art der Betrachtung, einen angemessenen Blick auf ‚das Fremde‘?“ – fördert Cazaré zudem die Erkenntnis, dass die Schauenden und die Beschauten noch immer in einer quasi-kolonialen Beziehung zueinander stehen. Der Besucher ethnografischer Ausstellungen partizipiert demnach zumindest mittelbar am kolonialen Projekt der Ausbeutung des Anderen. Die Kritik am scheinbaren Vandalismus der Ausstellungsmacher richtet sich mithin nicht gegen die Zerstörung einzelner Displays, sondern gegen die Infragestellung eines Weltbildes und der eigenen festen Position der Welterkenntnis. Aufgrund der spezifischen Kommunikationssituation in der Ausstellung erkennt sich der Besucher nun selbst als Teil einer Verdrängungsmaschinerie, die ihre wesentlichen Funktionsweisen genau dadurch verbirgt, dass sie ausgewählte Elemente ihres Tuns nach außen kehrt. Die Erfahrung der Konfrontation mit den hier skizzierten, bislang im und durch das Museum verborgenen, Vorgängen in der Leipziger „fremd“-Ausstellung bedingt also eine fundamentale Selbstreflexion des expositorischen ‚Du‘. Das Selbstverständnis des Betrachters wird dadurch in der Tat erschüttert. Es ist also womöglich kein Zufall, dass dieses Adjektiv in den von Empörung getragenen Zuschriften des Besucherbuchs mehrfach an prominenter Stelle fällt.

Dass es das vorrangige Ziel von „fremd“ ist, die Besucher zum Nachdenken über das scheinbar selbstverständliche Verhältnis zwischen Eigenem und Fremdem anzuregen, macht nicht zuletzt die Installation „Africa Bling Bling Hakuna Matata“

(Abbildung 7) von Vanessa Opoku durch den Einsatz einschlägiger expositorischer Strategien explizit. Teil ihres Projekts ist unter anderem ein Spiel mit der Beleuchtung des Raumes und diverser Vitrinen, von dem es erläuternd heißt: „Durch die veränderte Lichtsetzung spiegelt sich der/die Besucher*in in den Vitrinenscheiben, die zu halb transparenten Spiegeln werden.“ Dies hat zur Folge, dass sich der Betrachter in seiner aktiven Rolle als dominanter Schaulustiger selbst wahrnehmen und beobachten kann. Der erzielte Effekt hebt jene besondere Eigenschaft von Spiegeln hervor, die sie nach Ansicht von Michel Foucault zu Heterotopien par excellence machen: Wer sich selbst im Spiegelbild erblickt, wird auf eigentümliche Art mit seiner Umgebung verbunden. Durch das Abbild im virtuellen Punkt des Spiegels manifestiert sich die eigene Position in der Wirklichkeit.³¹⁷ Von der Reflexionsleistung der Vitrinen im „Africa Bling Bling“-Ensemble geht daher ein klarer Impuls zur Selbstreflexion des Besuchers und mithin zur Gewinnung eines neuen Selbstbewusstseins aus.

Doch dies ist nicht das einzige Merkmal dieser Installation. Viel augenfälliger ist eine andere Komponente: „Mehrere Vitrinen werden mit Sätzen beschrieben, die den/die Betrachter*in direkt ansprechen und den Blick auf die präsentierten Objekte thematisieren“. Zu eigen macht sich Okoku hier die Mehrdeutigkeit des Begriffes ‚beschreiben‘, denn die entscheidenden Sätze trägt sie mit Buttermilch auf die Scheiben der Vitrine auf – beschreibt diese also auf handfeste Art und Weise. Zugleich beschreibt sie mit den angebrachten Sätzen inhaltlich die intellektuellen Hintergründe, in deren Tradition das ethnografische Ausstellen im Museum für Völkerkunde zu Leipzig steht und hinterfragt damit explizit diese spezifische Art des Beschreibens des Anderen.

Die Beschriftungen thematisieren dabei unterschiedliche Aspekte der Naturalisierung der kolonialistisch-untergeordneten Stellung indigener afrikanischer Gruppen – von ihren körperlichen Eigenschaften („Skin as dark as the sky and teeth brighter than the moon – and how they jump“), über ihre kulturellen Fähigkeiten („Is this art or craft? They are probably just too primitive to tell – WOW, this is so natural!“) bis hin zu ihrer Einbindung ins koloniale Herrschaftssystem („Africa – a nation truly versatile – simple but useful – the Kaiser must be proud“). Zusammengehalten werden die einzelnen Elemente – insgesamt handelt es sich um vier Vitrinen – von der stets

³¹⁷ Foucault: Andere Räume, S. 39.

wiederholten Formel: „Let's put them all into a zoo stare at them and call it education.“ Dies verleiht dem ganzen Ensemble die lyrisch-iterativen Eigenschaften eines Gedichts oder eines Liedes und macht das durch das Arrangement von „Africa Bling Bling“ evozierte Bild des oft rücksichtslosen, in jedem Fall aber unbedachten Umgangs mit dem Anderen noch eindrücklicher. Der zweite Teil des Titels der Installation „Hakuna Matata“ – ein Spruch aus dem Swahili, der in etwa ‚Es gibt keine Probleme‘ bedeutet – greift dies noch einmal auf, indem er nicht nur auf das scheinbar sorgenfreie Leben der ‚Naturvölker‘ anspielt, sondern auch aufzeigt, dass aus Sicht des europäischen Betrachters diese Art museal-ethnografisch normierter Kategorisierung und Beschreibung afrikanischer Menschen ‚voll in Ordnung geht‘.

Die Fragestellungen, die Vanessa Okopu mit ihrer Neuinterpretation der vier Ausstellungsvitrinen in der Dauerausstellung aufwerfen möchte, fokussieren denn auch eindeutig auf das Attribut des Menschenzoos, welches Völkerkundemuseen anhaftet und welches durch den wiederkehrenden Satz auf den beschriebenen Vitrinen immer wieder hervorgehoben wird. Im erläuternden Label heißt es: „Wie kann ein Museum durch das Ausstellen von Objekten ‚Kultur erlebbar machen‘? Fungieren die Objekte als Kulturträger und in diesem Sinne als Vertreter von Menschen? Handelt es sich also um subjektivierte Objekte, die an die Stelle der im 19. Jahrhundert ausgestellten ‚Wilden‘ treten?“



Abbildung 7: Interventions-Projekt "Africa Bling Bling Hakuna Matata", Sonderausstellung "GRASSI invites #1: fremd", GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig, März 2016, Foto: Alexander-Ferdinand Kiesel.

Auffällig ist, dass hier – wie schon in der Erläuterung zur Benin-Vitrine – gezielte Fragen formuliert werden, auf deren Beantwortung allerdings verzichtet wird. Das

expositorische „Ich“ fordert durch die massiven Eingriffe in das Dargestellte das „Du“ zur Reflexion auf, gibt ihm aber keine gesicherten Antworten mit auf den Weg. Bei aller Kritik an den bisherigen Schaelementen der Ausstellung entwirft „fremd“ damit keine neue Wahrhaftigkeitsnarration, sondern eröffnet dem Besucher multiple Möglichkeiten zur Rezeption des Dargestellten. Es geht den Mitwirkenden vorrangig um die Lust am Bruch, die kritische Perspektive auf das ethnografische Museumswesen und die intellektuelle Herausforderung des Betrachters – nicht um die Einbindung dieser Komponenten in eine nachvollziehbare und verständliche Erzählung.

Aus dieser Herangehensweise hat sich eine – gerade von Museumspraktikern getragene – Kritik an „fremd“ ergeben, die auf die Funktion des Museums als Lehranstalt abzielt und anmahnt, man dürfe das eigentliche Klientel des Leipziger Hauses nicht vergessen. Pointiert formuliert etwa Giselher Blesse: „[W]ir können keine Ausstellung nur für Studenten machen, die akademisch gebildet sind. Und die jetzigen Interventionen sind eigentlich nichts anderes. Der Normalbesucher versteht überhaupt nicht, worum es geht.“³¹⁸ Er fordert daher die Beibehaltung einer narrativen Grundstruktur des Museums, die die Besucher zum Verstehen des Anderen einlädt.

Für ein solches erzählerisches Gerüst spielt in der Afrika-Abteilung der 2008 eröffneten Dauerausstellung des Völkerkundemuseums im Grassi neben jenen Schaukästen, die sich mit der Exposition des Fremden beschäftigen, auch die wissenschaftshistorische Auseinandersetzung mit den Sammlungs- und Forschungsreisen von Angestellten des Museums eine bedeutende Rolle. Im Segment „Völker am Rovuma – Karl Weule erforscht die Makonde“ steht etwa eine Expedition des ehemaligen Direktors des Leipziger Hauses im Mittelpunkt, die im Jahr 1906 stattfand.

Im Konzeptpapier zur Ausstellung wird die Forschungsleistung, die Weule im damaligen Deutsch-Ostafrika erbrachte, ausführlich gewürdigt:

Obgleich Weule auch die anderen Völker des Südostens des heutigen Tansania [...] untersuchte, sah er das Makonde-Plateau als sein „eigentliches Arbeitsfeld“ an, über das bis zu diesem Zeitpunkt nur sehr wenig Bekanntes vorlag.

Seit der Expedition und der systematischen Darstellung ihrer Ergebnisse in wissenschaftlichen und in für „weite Kreise berechneten“ Veröffentlichungen seit 1908 gilt

³¹⁸ Expertengespräch Blesse.

2. Zwischen behutsamer Modifikation und beherzter Intervention: Modi der Reflexion in ethnografischen Ausstellungen

Karl Weule als *der* Pionier der Makonde-Forschung und seine Publikationen darüber zählen zu den Standardwerken der Ethnographie Ostafrikas.³¹⁹

Deswegen war es den Machern der Ausstellung auch wichtig, die Vorgehensweise Weules beim Sammeln und Erforschen der Ethnografica aus dem Rovuma-Gebiet festzuhalten, so dass unter anderem ein „Faksimile der Karte des Expeditionsgebietes mit Reiseroute sowie ein Auszug aus der von ihm verwendeten ‚Anleitung zum Ethnologischen Beobachten und zum Sammeln‘ mit persönlichen Eintragungen und Skizzen Weules aus dem Archiv des Museums“³²⁰ mit ausgestellt wurde. Gleichwohl betont Giselher Blesse, dass das Rovuma-Ensemble des Leipziger Völkerkundemuseums nicht allein vom Blick auf Karl Weule dominiert wird, sondern als „zweiten Schwerpunkt Kultur und Lebensweise, Wirtschaft, Gesellschaft, Religion der untersuchten Völker zu diesem Zeitpunkt“³²¹ berücksichtigt. Highlight dieses Abschnitts ist denn auch eine große Vitrine, in der zahlreiche Gesichtsmasken der Makonde präsentiert werden – eine Sammlung, auf die man in Leipzig besonders stolz ist, da es sich um die detaillierteste Museums-Kollektion derartiger Masken überhaupt handelt.³²²

Trotz dieses beeindruckenden Schlaglichts auf die Kultur der Makonde vor über 100 Jahren ist Giselher Blesse in Bezug auf den dargestellten Bereich der Afrika-Ausstellung der Meinung: „Der Bogen wird sehr wohl bis zur Gegenwart geschlagen. Es läuft dort ein Video – in Farbe –, das die Situation bei den Makonde [...] in Nordmosambik [...] 2008 zeigt – mit Eingehen auf Tätowierungen und auf Maskentanz. Und der Bogen wird weitergeschlagen zur aktuellen, sogenannten ‚modernen‘ Makonde-Kunst, um die Geschichte der Masken fortzuführen.“³²³

Im Zuge der Sonderausstellung „fremd“ blieb jedoch auch die in dieser Komposition erzeugte Erzählung – an dieser Stelle werden eindeutig biografische Elemente aus dem Leben Weules sowie Entwicklungen in der Kultur der Makonde nacherzählt – nicht unhinterfragt. In der Installation „Mitteilungen aus dem Deutschen Schutzgebiet“ wird das Thema vielmehr aufgenommen und durch eine radikale Veränderung der Perspektive ganz neu beleuchtet. Im erläuternden Text steht zu lesen:

³¹⁹ Konzeptpapier Leipzig. Abschnitt Völker am Rovuma, Herv. i. O.

³²⁰ Konzeptpapier Leipzig. Abschnitt Völker am Rovuma.

³²¹ Expertengespräch Blesse.

³²² Konzeptpapier Leipzig. Abschnitt Völker am Rovuma.

³²³ Expertengespräch Blesse.

2. Zwischen behutsamer Modifikation und beherzter Intervention: Modi der Reflexion in ethnografischen Ausstellungen

Karl Weule (1864–1926, Geograph, Ethnologe), ein früherer Direktor des GRASSI Museums für Völkerkunde, wird vom Akteur zum Exponat, indem seine gewöhnlich im Treppenaufgang stehende Büste in einer Vitrine platziert wird. Hier befindet sie sich gegenüber den im Rahmen von Weules Ostafrika-Expedition in den Besitz des Museum [sic] gekommenen Makonde-Masken – der „Sammler“ und „seine Sammlung“ werden zueinander in Beziehung gesetzt. In Weules Äußerungen lassen sich Aspekte ethnologischer Forschung erkennen, die gewöhnlich nicht Teil des ethnographisch-musealen Narrativs sind, wie etwa die enge Verknüpfung mit ökonomischen Interessen: „Schon aus rein kolonialwirtschaftlichen Gründen müssen wir uns mit der materiellen Natur des Negers befassen.“



Abbildung 8: Interventions-Projekt "Mitteilungen aus dem Deutschen Schutzgebiet", Sonderausstellung "GRASSI invites #1: fremd", GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig, März 2016, Foto: Alexander-Ferdinand Kiesel.

Im zugehörigen Schaukasten (Abbildung 8) ist die Büste des Ethnologen von Zitaten und Skizzen aus dem Schaffen Weules umgeben, die ihn eindeutig als Anhänger und Verfechter der vorherrschenden wissenschaftlichen wie politischen Theorien des beginnenden 20. Jahrhunderts kennzeichnen, die freilich stark rassistisch geprägt waren. Einen prominenten Platz nimmt dabei die Aussage „Auch die Schwarzen sind Menschen!“ ein, die als kleine Zitatplatte direkt vor der Büste steht. Eine ironische Wendung bekommt diese Komposition dadurch, dass auch das Abbild des deutschen Kolonialforschers dunkel gefärbt ist.

Die problematischen Aspekte der Person Karl Weule und seiner forschersichen Tätigkeit erkennt auch Giselher Blesse an, der gleichwohl die ausstellerisch-kritische Auseinandersetzung, die Julia Zureck im Zuge von „fremd“ zu diesem Themenkomplex arrangiert hat, für zu weitgreifend hält. Insbesondere moniert er, dass die unbestreitbaren Forschungsleistungen Weules rein auf ihren kolonialen Kontext reduziert würden und dies darüber hinaus auf einer vergleichsweise dünnen fachhistorischen Faktenlage geschehe:

Man stellt dort einige Dinge falsch dar. Ich habe grundsätzlich überhaupt nichts gegen eine solche Intervention. Im Gegenteil: Ich finde es gut, wenn Außenstehende, die nicht vom Fach kommen, auch mal wirklich ihre Meinung sagen und auch kritisch sind. [...] Aber, man sollte sich dann intensiv mit dem, was man kritisiert, befassen – und nicht nur eine Besprechung, anderthalb Seiten, in [einer] amerikanischen wissenschaftlichen Zeitschrift [...]

2. Zwischen behutsamer Modifikation und beherzter Intervention: Modi der Reflexion in ethnografischen Ausstellungen

von 1909 heranziehen, dort einige Brocken herauslösen, absatzweise, und als Beleg dafür hinstellen, dass eben die Methodik falsch war usw.³²⁴

Deutlich tritt in dieser Aussage der Unterschied einer erklärend-beschreibenden Museumstradition und den interventionistisch-künstlerischen Aktionen innerhalb von „fremd“ zu Tage. Während die Vertreter der ersteren eine umfassende Erzählung zu konstruieren versuchen, die möglichst viele Informationen auf einer breiten Basis an Material vermitteln soll, reicht für die Mitwirkenden an der Sonderausstellung ein vergleichsweise kleiner Aufhänger, um Kritik zu formulieren. Damit wird keine neue Narration erschaffen, die dem Betrachter hilft, sich zu orientieren, sondern vielmehr die Notwendigkeit erzeugt, Selbstverständlichkeiten zu hinterfragen.

Die Auseinandersetzung mit dem Wirken von Karl Weule in der Ausstellung „fremd“ konfrontiert den Betrachter – analog zu anderen Ensembles der Sonderschau – denn auch hauptsächlich mit Fragen. Im Wandtext zu der Installation „Mitteilungen aus dem Deutschen Schutzgebiet“ werden insbesondere Aspekte des Einflusses kolonialer Denkmuster auf ethnologische Forschungen und wissenschaftlich-technische Praktiken des Museums aufgegriffen. Fast beiläufig wird dabei der Bogen in die Gegenwart geschlagen, wenn es heißt: „Was bedeutet dies [die kolonialistische Prägung; F.K.] für die heutige Beschäftigung mit ethnologischen Methoden und Erkenntnissen, der Kolonialzeit, aber auch im Hinblick auf gegenwärtige Praxen? Exemplarisch werden hier Erforschung, Vermessung, Objektifizierung, Kategorisierung einer ‚fremden Welt‘ als Strategien der Machtausübung erkennbar.“

Ausgehend von dem in dieser Beschreibung formulierten Interesse an der Objektifizierung und Kategorisierung des Anderen ist es eine spannende Wendung, dass die Weule-Büste im Rahmen des interventionistischen Arrangements in einem Vitrinenkomples platziert wurde, der eigentlich den Titel „Kunst und Kommerz“ trägt und im Rahmen von „fremd“ vollständig umgestaltet wurde – außer dem Abbild Karl Weules ist dort nichts mehr zu sehen. Weule wird hier zum Sinnbild für die Überzeugung gemacht, durch das Sammeln und Erforschen von Gegenständen das kulturelle Sein von Gruppen quasi-endgültig definieren zu können. Dieser Fokus auf fremde Dinge hat zu einem verstärkten Interesse von Laien an exotischen Objekten geführt, welches sich mit zunehmenden Reiseaktivitäten noch verstärkte und im Zuge einer Kommerzialisierung indigener Kulturen auch dazu geführt hat, dass diese sich bis heute bisweilen selbst durch typische Stücke repräsentieren und so aus den

³²⁴ Expertengespräch Blesse.

Erwartungshaltungen der Reisenden Kapital schlagen. Mithin handelt es sich dabei um eine spezifische Form von *invented traditions*³²⁵, die aus dem Zusammenspiel lokaler Besonderheiten, ethnologischer Dokumentationspraktiken und daraus resultierender Erwartungshaltungen an indigene Bevölkerungsgruppen entstanden sind.

Eine eingehendere Auseinandersetzung mit diesem Phänomen sowie mit der Frage, welche Entwicklung handwerkliche und künstlerische Tätigkeiten in den dargestellten Gebieten Ostafrikas seit der Expedition Karl Weules durchlaufen haben, sieht Giselher Blesse allerdings gerade durch die Umgestaltung des Ausstellungs-Abschnitts „Kunst und Kommerz“ im Zuge von „fremd“ gefährdet. Er führt aus: „Da gab es ja, das ist ja jetzt restlos geleert, da, wo die Weule-Büste jetzt steht, [...] diese Vitrine, oder drei Vitriinen sind es, [...] [mit dem] Titel ‚Kunst und Kommerz‘. Und dort wird die Geschichte vom beginnenden Kulturwandel bis zur Bildenden Kunst heute, also zeitgenössische Kunst [...] [der Makonde; F.K.] gezeigt. Das hat man alles restlos unterschlagen und das, finde ich, gehört auch dazu.“³²⁶

Der eigentliche Spannungsbogen des Ausstellungssegments zu Karl Weule und den Makonde wird durch den interventionistischen Eingriff also massiv geschwächt, und zentrale Inhalte der konstruierten Narration werden durchgestrichen. Deutlich wird einmal mehr: Durch die Fokussierung auf die Vorgänge, die vom Museum initiiert werden – sei es nun außerhalb oder innerhalb der eigenen Mauern –, wird die Perspektive des Betrachters innerhalb von „fremd“ gezielt umgekehrt und bewusst eingeschränkt. An die Stelle der Beschreibung des Anderen tritt eine intensive Auseinandersetzung mit dem Eigenen. Selbstreflexion ist Ziel und Gegenstand der Ausstellung „fremd“.

Ausgehend von diesem Befund lässt sich ein Bogen zurück zum ersten Abschnitt dieses Kapitels schlagen: Dort wurde am Beispiel der ehemaligen Dauerausstellung des Leipziger Völkerkundemuseums aufgezeigt, welche expositorischen Mittel die museale Darstellung indigener afrikanischer Gruppen bisher beherrschen. Intensiv wurden diverse visuelle Prozesse der Alterisierung beleuchtet und Strategien zu deren Vermeidung erörtert. Es zeigte sich, dass die Instrumente, die dazu in Leipzig vorgeschlagen und eingesetzt werden, vom eigentlichen musealen Prinzip, welches

³²⁵ Hobsbawm, Eric (Hg.): *The Invention of Tradition*, Cambridge u.a. 2008 (16. Auflage).

³²⁶ Expertengespräch Blesse.

seine Kraft aus der semiotischen Verbindung von Objekt, Text und Bild schöpft, abweichen. Stattdessen wird auf ein geleitetes Verstehen etwa durch Führungen gesetzt. Dieses Vorgehen resultiert nicht zuletzt aus der Starre des ethnografischen Narrativs, welches im Hintergrund die im Leipziger Haus präsentierte Erzählung strukturiert und der Scheu davor, dieses aufzubrechen und zu dynamisieren.

Wie ein solches Unterfangen aussehen kann, wurde dann am Beispiel der Ethnography Gallery des South African Museum erläutert, wo die Krise der ethnografischen Repräsentation inzwischen selbst prominent zum Thema gemacht wird. Kulturvergleichende Strategien – wie sie etwa das „Out of Touch“-Konzept des Kapstadter Museums prägen – und die Auseinandersetzung mit diversen Museumspraktiken brechen das lange Zeit gültige wissenschaftlich-autoritative Narrativ der dortigen Ausstellung auf. Indem derartige Eingriffe ständig weiterentwickelt werden, erhalten die Modifikationen der Schau einen prozesshaften Charakter. Die entstehenden neuen Perspektiven auf die Inhalte des Museums erhalten darüber hinaus eine spezifische Legitimation, weil sie aus der Institution selbst heraus vorgenommen werden.

Weniger institutionell legitimiert erscheinen demgegenüber die künstlerischen Interventionen, die in der Sonderausstellung „fremd“ im Leipziger Grassi-Museum präsentiert werden. Sie üben explizit Kritik am Narrativ der ethnografischen Exposition, ohne dass sie dabei jedoch eine neue erzählerische Grundstruktur konstruieren. Es geht um die Lust am Bruch, um das Hinterfragen von Selbstverständlichkeiten. Statt sich von der musealen Umgebung einhegen zu lassen, verweigert „fremd“ die Einbettung in eine Narration gänzlich – die Schau schreibt sich somit nicht in die ethnografische Tradition des Museums ein und versucht auch nicht, diese fortzuentwickeln. Im Vordergrund steht nicht die Präsentation des Anderen, sondern die Offenlegung musealer Konstruktionen von Fremdem und Eigenem. Weitergehende Fragestellungen in den Labeln zu den einzelnen Interventions-Projekten bilden eine Basis zur Reflexion über das Handeln der an der Ausstellung beteiligten Akteure. Der Betrachter der Exposition wird zur Selbstreflexion aufgefordert. Dadurch werden scheinbare Gewissheiten erschüttert. Wenn man das Prinzip der Ethnography Gallery des South African Museum ‚Evolution‘ nennen mag, ist dasjenige von „fremd“ ‚Revolution‘.

Dies führt zu kontroversen Beurteilungen der Leipziger Interventionen, die sich im Besucherbuch des Museums nachlesen lassen. So wird die Subjektivität der Installationen und die aktive Aufarbeitung der Kommunikationsstruktur der Dauerausstellung durch den künstlerisch-oppositionellen Umgang mit deren Elementen teils scharf kritisiert: „Warum soviel [sic] der eigenen Zeit/sich selbst widmen und die Vergangenheit mißachten/verhöhnern und aussparen?“ Weitere Beiträge nehmen „fremd“ hingegen geradezu enthusiastisch auf und fordern die Implementierung der dortigen Ausstellungsweise auch an anderer Stelle: „Es wäre zu wünschen, Dringend!, daß die hier erprobten Schau-Formen und Ausstellungseinrichtungen, die intensive Einbeziehung des Betrachters weiter verfolgt und verstärkt werden! Die Impulse, die von diesen ‚Installationen‘ ausgehen, könnten auch für die künftigen pädagogischen Überlegungen des sog. Humboldt Forums im Berliner Schloß fruchtbar gemacht werden. Künstler, Forscher und Museumsleute müssen zusammenhalten!“

Diesen Hinweis aufnehmend, widmet sich das folgende Kapitel der Debatte, die durch das derzeit wohl meist diskutierte Museumsprojekt Deutschlands angestoßen wurde. Virulent wird dabei die Frage der Repräsentation: Rücken durch die Verbringung der ethnografischen Sammlungen in die Mitte Berlins indigene Gemeinschaften und ihr Blick in die Welt ins Zentrum oder bleibt das Humboldt Forum eurozentrischen Perspektiven auf Europa und die Anderen verhaftet? Ausgehend von der Kontroverse um die ethnografische Schau im wiedererrichteten Berliner Stadtschloss, die sich bisher vor allem in intellektuellen und expositorischen Statements niedergeschlagen hat, wende ich mich der Dauerausstellung des Rautenstrauch-Joest-Museums in Köln zu. Dort hat sich die Debatte um ein postkoloniales Deutschland bereits physisch manifestiert. Um herauszufinden, welche expositorischen Elemente in der Kölner Schau zum Einsatz kommen, um die Positionierungen von Schauenden und Beschauten im Museum und in der Welt offenzulegen und zu hinterfragen, werden insbesondere Elemente aus dem Ausstellungsbereich „Welt erschaffen“ analysiert. Eine andere Variante des postkolonialen Blicks entwickelt sich derweil in Südafrika. Dort wird zunehmend das erinnerungskulturelle und geschichtspolitische Potential der langen Vergangenheit des Kontinents nutzbar gemacht. Aus dem kulturellen Erbe der indigenen Bevölkerungsgruppen werden neue Erzählungen konstruiert, die allen Bewohnern Südafrikas einen Platz in der Rainbow Nation zusichern. Sowohl in den Aktivitäten

der deutschen Museen als auch in der südafrikanischen Museumslandschaft ist mithin ein Umbruch festzustellen, der sich in einer Suchbewegung ausdrückt. Es ist die Suche nach der neuen Mitte.

3. Die Suche nach der neuen Mitte: Veränderte Perspektiven auf Ethnografica in Deutschland und Südafrika

Direkt am Eingang des Origins Centre der University of the Witwatersrand in Johannesburg ist die Installation „World Map“ angebracht. Der Künstler Walter Oltman hat aus Drahtgewebe eine dreidimensionale plastische Weltkarte erschaffen, deren afrozentrische Ausrichtung der begleitende Wandtext erläutert: „The directional lines of the weave radiate from the southern part of Africa to indicate the movement of humankind to all areas of the world. The layout of the installation, with Africa at the centre and the orient and occident reaching out like arms to the entrance, envelops visitors, welcoming them.“

Die Betrachtung dieser besonderen Weltkarte leitet den Rundgang durch das Origins Centre ein, der zunächst die biologische und kulturelle Evolution der Menschheit in Afrika beleuchtet, bevor die Geschichte und Erforschung der Felskunst der San im südlichen Afrika in den Fokus der Aufmerksamkeit rückt. Begründet liegt dieser umfassende expositorische Ansatz in der Genese der Ausstellung: Ursprünglich waren zwei getrennte Museen geplant, von denen sich eines mit der Hominisation, das andere mit der Rock Art beschäftigen sollte.³²⁷ Bisher konnte jedoch nur die Schau des National Museum of Rock Art vollständig fertiggestellt werden, was nicht zuletzt damit zusammenhängt, dass das Origins Centre im selben Gebäudekomplex untergebracht ist wie das Rock Art Research Institute der University of the Witwatersrand, mit dem es gleichsam eine intellektuelle Symbiose eingeht. Die expositorischen Elemente zur frühen Kulturgeschichte des Menschen sind der Ausstellung zur Felskunst in einem andauernden Provisorium vorangestellt, wobei die Verbindung zwischen den beiden Erzählungen ein Film herstellt, der in acht Minuten „reveals how and when we became fully modern human beings capable of symbolism and art.“

Oltmans Weltkarte gibt die narrative Stoßrichtung vor, der die gesamte Komposition des Origins Centre folgt: Afrika wird als Zentrum der Geschichte ausgestellt. Dazu werden Objekte und Erkenntnisse aus der naturwissenschaftlichen und kulturwissenschaftlichen Erforschung der Vergangenheit des Menschen eingesetzt, die veranschaulichen, wie die Menschheit zu dem werden konnte, was sie heute ist. Der menschheitsgeschichtlich alte Kontinent Afrika gibt dabei immer wieder neue

³²⁷ Pinto: Origins Centre, S. 9.

Details preis, wie ein Wandtext in der Ausstellung unter Bezugnahme auf einen Ausspruch des römischen Geschichtsschreibers Plinius festhält: „Out of Africa there is always something new. Some 2,000 years after he wrote this phrase, Pliny the Elder’s well-known words still hold true. Ongoing discovery shows technological and artistic innovations from between 2.6 million years and 60,000 years ago.“³²⁸

Bereits der Wortlaut des Zitats verbindet die in der Ausstellung des Origins Centre präsentierten Inhalte mit der in der paläoanthropologischen Debatte dominanten Out of Africa-Theorie. Die Idee vom südlichen Afrika als Wiege der Menschheit wird dadurch popularisiert und entwickelt eine prägende Kraft für das Selbstverständnis der demokratischen Rainbow Nation. Welche Bedeutung dieser Vorstellung in politischen, touristischen und pädagogischen Zusammenhängen zukommt, unterstreicht die Prominenz der Welterbestätte Cradle of Humankind unweit Johannesburgs.³²⁹ Besucher haben dort die Möglichkeit, die Höhlen von Sterkfontein zu besichtigen, in denen bis in die Gegenwart hinein Ausgrabungen durchgeführt werden, die Einblick in die Urgeschichte des Menschen geben – insbesondere die Funde früher Hominiden, die unter den Bezeichnungen ‚Mrs. Ples‘ und ‚Little Foot‘ bekannt wurden, sorgten international für Aufsehen. Im Besucherzentrum Maropeng erfahren die Gäste ausgehend von diesen Funden noch mehr über die Bedeutung der hiesigen Kulturlandschaft für die Entwicklung des Menschen. Analog zu den einleitenden Sequenzen der Ausstellung im Origins Centre werden die Besucher bei der Anfahrt und während der Tour durch die Stätten der Cradle of Humankind immer wieder daran erinnert, dass alle Menschen eine persönliche Bindung zu Südafrika haben. Auf einschlägigen Beschilderungen ist zu lesen: „Welcome Home! Discover Your Human Heritage!“

Die Inszenierungen Afrikas als Ursprung der Menschheit sind ein Indiz für die angestrebte Re-Definition der politischen, gesellschaftlichen und akademischen Position des Kontinents im Kontext der Globalisierung. Urzeitliche Hinterlassenschaften wie Werkzeuge und Felszeichnungen bilden die Grundlage für die Überzeugung, das südliche Afrika sei allen anderen Ländern und Regionen

³²⁸ In der Ausstellungsbeschriftung gehen an dieser Stelle Überschrift und Erklärtext mittels veränderter Schriftgröße ineinander über. Aus Gründen der Lesbarkeit habe ich mich entschieden, statt dieses visuellen Mittels an den entsprechenden Stellen Satzzeichen zu verwenden. Die Satzzeichen in diesem Zitat stammen teilweise aus meiner Feder.

³²⁹ Dubow, Saul: *A Commonwealth of Knowledge. Science, Sensibility, and White South Africa 1820–2000*, Oxford/New York 2006, S. 271-272; Shepherd: *State of the Discipline*, S. 823-827.

ebenbürtig.³³⁰ Die Bereitschaft zum Vergleich mit Anderen wird in einem Ausstellungsensemble des Origins Centre offenbar, das in vier hintereinander angeordneten Säulen „Threads of Evidence for Out of Africa“ präsentiert: Der Methode archäologischer Datierung mittels Stratigrafie folgend wird dort aufgezeigt, dass die kulturelle Entwicklung des Menschen in Afrika einsetzte, während Asien, Europa und Amerika erst verzögert Spuren der Zivilisation aufweisen. Das Schichtenmodell steht symbolisch für die tiefe Geschichte Afrikas.

Die Zentrierung Afrikas in den aufgezeigten Ausstellungssequenzen des Origins Centre dient dazu, den „europäischen Höherwertigkeitskomplex“³³¹ zu nivellieren, den Klas Grinell in Bezug auf ethnografische Ausstellungen erkennt, die dazu tendieren, die Unterscheidung zwischen Europa und seinem Anderen zu reproduzieren und materiell zu manifestieren: „Nicht-Europa ergibt als Kategorie nur so lange Sinn, wie Europa im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit bleibt.“³³² Nicht-Europa sei mithin kein Ort,³³³ sondern ein intellektuelles Konstrukt, welches die europäische Perspektive auf die Welt absolut setze. Die zentrale Stellung Afrikas in der Narration des Origins Centre, die vom neuen Selbstbewusstsein Südafrikas zeugt, ist ein Gegenmodell zu diesem dominierenden Diskurs.

Die afrozentrische Neu- und Umwertung der Geschichte rekuriert in ihrer expositorischen Erzählstruktur auf Exponate und Erkenntnisse aus Afrika und macht den Kontinent selbst zum Thema der Ausstellung. Das expositorische Subjekt lädt seine afrikanischen Adressaten mithin dazu ein, sich mit dem Dargestellten zu identifizieren.³³⁴ Auch deswegen sind die Ausstellungen sowie die pädagogischen Programme in Maropeng und im Origins Centre speziell auf Schulklassen ausgerichtet. Das Erzählprinzip ethnografischer Ausstellungen in Europa wird dabei umgekehrt: Dort wird das Ausgestellte als Fremdes markiert, Besucher werden in die Rolle des Betrachters versetzt, der sich über das Andere informiert, zu dem er außerhalb des Museums keinen Zugang hat. Europa bildet in diesem Konzept eine

³³⁰ Shepherd: *State of the Discipline*, S. 833. Dort bezieht sich die Aussage auf das Projekt der South-Africanisation, das in der Regierungszeit von Jan C. Smuts angestoßen wurde. In der Folge arbeite ich heraus, dass diese Behauptung trotz veränderter gesellschaftspolitischer Ausrichtung kaum etwas an Aktualität eingebüßt hat.

³³¹ Grinell, Klas: Nicht-Europa ist kein Ort. Positionspapier zum Ausstellungsprojekt „EuropaTest“ (Humboldt Lab Dahlem, Probephase 4). Enthalten in der pdf-Datei „Projektdossier EuropaTest“, S. 4-5. Hier: S. 5.

³³² Grinell: Nicht-Europa ist kein Ort, S. 5.

³³³ Grinell: Nicht-Europa ist kein Ort.

³³⁴ Vgl. dazu ausführlich Kapitel 2 der vorliegenden Arbeit; grundlegend: Bal: *Kulturanalyse*, S. 93-95.

folgenreiche „Leerstelle“³³⁵, die vom expositorischen ‚Du‘ gefüllt werden muss: Es wird in diesen Schaukonzepten mithin als dasjenige definiert, das nicht fremd oder anders ist, sondern mit dem Standpunkt des Schauenden in eins fällt. Europa ist das Eigene.

Die Problematik der mangelnden Verknüpfung zwischen Europa und dem Anderen in ethnografischen Ausstellungen wird in Bezug auf das Humboldt Forum in Berlin intensiv diskutiert. So hat etwa die Initiative No Humboldt 21 eine Resolution veröffentlicht, die eine „Aussetzung der Arbeit am Humboldt Forum“ sowie eine „breite öffentliche Debatte“ über das Projekt fordert. Kritisiert wird die Ausrichtung des Humboldt Forums: „Das vorliegende Konzept verletzt die Würde und die Eigentumsrechte von Menschen in allen Teilen der Welt, ist eurozentrisch und restaurativ. Das Humboldt Forum steht dem Anspruch eines gleichberechtigten Zusammenlebens in der Migrationsgesellschaft entgegen.“³³⁶

Dieser Einschätzung widersprechen die Verlautbarungen von Unterstützern und Planern, die im Humboldt Forum „einen demokratischen Ort einer zukünftigen Weltgemeinschaft“ sehen, der „den Deutschen wie den Besucherinnen und Besuchern aus aller Welt ein Forum ihrer eigenen Selbstverständigung“ biete.³³⁷ Sie argumentieren: „Der abendländische Blick auf die Welt wird [im Humboldt Forum; F.K.] um andere Sichtweisen ergänzt und damit ein Perspektivwechsel provoziert.“³³⁸ Die geplante Ausstellung im Berliner Schloss führe demnach „[e]thnologische und genealogische Erinnerungskultur“ ineinander über und habe das Potential, zum Symbol eines postkolonialen Deutschland zu werden.³³⁹

Freilich bewegt sich die Debatte um das Humboldt Forum im Raum des Vorkonkreten, da sich das Projekt selbst noch in der Umsetzungsphase befindet. Bisher gaben die Ausstellung „Anders zur Welt kommen. Das Humboldt Forum im

³³⁵ Groschwitz: Und was ist mit Europa?, S. 205. Mit dem Begriff der Leerstelle macht Groschwitz sein Konzept von der Wahrnehmung Europas anschlussfähig für rezeptionsästhetische Zugriffe auf die Museumsschau. Dazu: Korff: Speicher und/oder Generator, S. 172-173; Buschmann: Geschichten im Raum, S. 150-151 und S. 159-160.

³³⁶ Initiative No Humboldt 21: Resolution – Moratorium für das Humboldt Forum im Berliner Schloss, URL: <http://www.no-humboldt21.de/resolution/> (letzter Zugriff: 01.02.2020).

³³⁷ Flierl, Thomas, Hermann Parzinger: Humboldt Forum Berlin. Das Projekt – Ortsbestimmung, in: dies. (Hgg.): Humboldt Forum Berlin. Das Projekt, Berlin 2009, S. 8-9. Hier: S. 8.

³³⁸ Parzinger, Hermann, Claudia Lux, Christoph Marksches: Humboldt Forum – das integrative Grundkonzept, in: Flierl/Parzinger (Hgg.): Humboldt Forum Berlin, S. 18-22. Hier: S. 18.

³³⁹ Thiemeyer: Deutschland postkolonial.

3. Die Suche nach der neuen Mitte: Veränderte Perspektiven auf Ethnografica in Deutschland und Südafrika

Schloss“³⁴⁰ sowie die „Probep Bühnen“ des Humboldt Lab Dahlem³⁴¹ einen ersten Einblick in die Möglichkeiten der expositorischen Umsetzung des angestrebten neuen und erweiterten Blicks auf die Welt im künftigen Humboldt Forum. Andere ethnologische Museen in Deutschland haben ihre Ausstellungen und Schauparcours bereits verändert. So hat das Rautenstrauch-Joest-Museum in Köln einen Ausstellungsparcours mit dem Titel „Der Mensch in seinen Welten“ entwickelt, dessen kulturvergleichender Ansatz, „das gleichberechtigte Dasein und die Ebenbürtigkeit aller Kulturen“ betonen soll.³⁴² Um dies zu gewährleisten, werden die einzelnen thematischen Schwerpunkte der Schau über bekannte Phänomene des Alltags der Besucher erschlossen: „Der Einbezug unserer eigenen Kultur in die vergleichende Betrachtung trägt zur Relativierung des eigenen Standpunkts bei.“³⁴³ Insbesondere der erste Teil der Ausstellung, der die programmatische Überschrift „Die Welt erfassen“ trägt, stellt die expositorische Perspektive über die Darstellung der Geschichte des Rautenstrauch-Joest-Museums als Ort der Konservierung und der Produktion von Wissen in Frage. Dazu heißt es im Begleitband: „Eine Sammlung ist somit stets nur eine Momentaufnahme von Aspekten einer Kultur, wie sie der europäische Blick zu einer bestimmten Zeit erfasste. Sie bedarf zwingend der Ergänzung.“³⁴⁴

Die Analyse der expositorischen Elemente, die das Rautenstrauch-Joest-Museum gegenwärtig zur Ergänzung und Erläuterung der ausgestellten Objekte einsetzt, biete ich im Folgenden in die Diskussion darüber ein, wie die Schau des Anderen im Berliner Humboldt Forum künftig gerahmt sein wird. Die Frage „Und was ist mit

³⁴⁰ Die Ausstellung „Anders zur Welt kommen. Das Humboldt Forum im Schloss“ fand vom 9. Juli 2009 bis zum 17. Januar 2010 im Alten Museum in Berlin statt. Über die Ausrichtung dieser Schau entbrannte eine kontroverse Debatte. Vgl. dazu: Förster, Larissa: Nichts gewagt, nichts gewonnen. Die Ausstellung „Anders zur Welt kommen. Das Humboldt Forum im Schloß. Ein Werkstattblick“, in: Paideuma 56 (2010), S. 241-261; Schindlbeck, Markus: Das Humboldt Forum im Schloss oder „Anders zur Welt kommen“. Eine Ausstellung als Werkstattblick, in: König, Viola, Andrea Scholz (Hgg.): Humboldt Forum. Der lange Weg 1999–2012, Berlin 2012 (Baessler-Archiv 59), S. 95-102.

³⁴¹ Zwischen März 2013 und Oktober 2015 fanden im Rahmen des Projekts Humboldt Lab Dahlem insgesamt 7 „Probep Bühnen“ im Ethnologischen Museum Berlin statt. Sie umfassten jeweils mehrere Ausstellungsmodulen, die von verschiedenen Kuratoren zusammengestellt wurden (vgl. dazu: Scholz: Das Humboldt Lab Dahlem). Als zusammenfassende Darstellung des Humboldt Lab Dahlem ist ein Buch erschienen: Stiftung Preussischer Kulturbesitz (Hg.): Prinzip Labor. Museumsexperimente im Humboldt Lab Dahlem, Berlin 2015.

³⁴² Engelhard, Jutta: Das neue Rautenstrauch-Joest-Museum. Kulturen der Welt, in: dies., Klaus Schneider (Hgg.): Der Mensch in seinen Welten. Das neue Rautenstrauch-Joest-Museum. Kulturen der Welt, Köln 2010 (Ethnologica N. F. 28), S. 10-14. Hier: S. 12.

³⁴³ Engelhard: Das neue Rautenstrauch-Joest-Museum, S. 12.

³⁴⁴ Engelhard: Das neue Rautenstrauch-Joest-Museum, S. 11.

Europa?“³⁴⁵, die in dieser Hinsicht nicht nur Helmut Groschwitz stellt, steht dabei im Mittelpunkt der vorliegenden Analyse und eint die beiden Debattenstränge.

Ausgehend von der „Suche nach der neuen Mitte“ in ethnografischen Museumsschauen in Deutschland richte ich erneut den Blick nach Südafrika. Mit dem Ende der Apartheid kam es dort zu einem historischen Traditionsbruch, der sich insbesondere auf den Umgang mit dem indigenen kulturellen Erbe des Landes auswirkte. Das Origins Centre an der University of the Witwatersrand ist ein Ergebnis dieser Entwicklungen und steht für die politischen Ideen der Rainbow Nation und der African Renaissance. Anhand des Umgangs mit der Felskunst der San versuche ich, Parallelen zwischen dem gesellschaftspolitischen Narrativ des demokratischen Südafrika und einschlägigen musealen Narrationen aufzuzeigen. Deutlich wird dabei, wie die lange Vergangenheit Afrikas zur „neuen Mitte“ des Geschichtsverständnisses werden soll.

3.1 Neue Dialoge – Neue Identitäten?: Europa und Nicht-Europa im Berliner Humboldt Forum

Im Rahmen der „Probephühne 6“ war von März bis Oktober 2015 im Humboldt Lab Dahlem die Installation „Objektbiografien“ zu sehen.³⁴⁶ Das Projekt beschäftigte sich mit den „oftmals unbekannten, aus heutiger Sicht oft problematischen Geschichten des Sammelns, Reisens, Deponierens, des Ordners, Kategorisierens und Präsentierens“, die sich „hinter den scheinbar immobilen Objekten des Ethnologischen Museums Berlin verbergen“, wie es im einführenden Wandtext heißt.

Die verantwortlichen Kuratorinnen Verena Rodatus und Margareta von Oswald verfolgten mit ihrem Ausstellungsprojekt das Ziel, die bewegten ‚Lebensgeschichten‘ der ausgewählten Exponate zu offenbaren. Sichtbar machen wollten sie Mechanismen, die in der sozialwissenschaftlichen Diskussion über die Nutzung, Be- und Umdeutung von Gegenständen in den letzten Jahrzehnten herausgearbeitet wurden.³⁴⁷ Bei der Installation handelt es sich um eine Umsetzung der Theorie in Aktion. Die Platzierung des Moduls direkt vor dem Eingang zur Afrika-Schau des

³⁴⁵ Groschwitz: Und was ist mit Europa?

³⁴⁶ Dazu: Humboldt Lab Dahlem: pdf-Datei „Projektdossier Objektbiografien“, URL: [http://humboldt-lab.de/projektarchiv/probeuehne-6/objektbiografien/teaser/index.html@tx_hfprjdoc_prjpdf\[action\]=download&tx_hfprjdoc_prjpdf\[controller\]=Project&cHash=4d03177d7a22e4304ad120221d078239](http://humboldt-lab.de/projektarchiv/probeuehne-6/objektbiografien/teaser/index.html@tx_hfprjdoc_prjpdf[action]=download&tx_hfprjdoc_prjpdf[controller]=Project&cHash=4d03177d7a22e4304ad120221d078239) (letzter Zugriff: 01.02.2020); Projektdokumentation „Objektbiografien“, in: SPK: Prinzip Labor, S. 172-175.

³⁴⁷ Exemplarisch: Appadurai, Arjun (Hg.): The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective, Cambridge 2010 (8. Auflage).

Ethnologischen Museums Berlin markiert „Objektbiografien“ zudem als Konterpunkt zur bisherigen Darstellungspraxis in Dahlem: Während die Ausstellung „Kunst aus Afrika“ in ihrem Arrangement „die Objekte in ein dunkles historisches Nirgendwo taucht“³⁴⁸, erhellt „Objektbiografien“ den sammlungs- und kulturgeschichtlichen Kontext der Exponate. Der institutionskritische Ansatz des Projekts lässt zudem einen Einblick in das Depot als „Herzstück des Museums“ zu und zeigt auf diese Weise auf, dass „Sammeln [...] niemals objektiv“ ist, sondern sich nach „zeitgebundenen Wertehierarchien“ richtet, wie es in einem Wandtext der Ausstellung heißt.

Ausgangspunkt der Auseinandersetzung mit den „Objektbiografien“ sind drei Objekte aus der Afrika-Sammlung des Ethnologischen Museums Berlin, deren Lebensgeschichten unterschiedlich gut erforscht sind und die auch innerhalb der Ausstellungen des Museums unterschiedliche Beachtung gefunden haben. So wird ein großes Figurenpaar aus dem historischen Königreich Kom im Kameruner Grasland begleitet von einer Bildprojektion, die zeigt, wie die Objekte seit ihrer Verbringung ins Museum Anfang des 20. Jahrhunderts expositorisch in Szene gesetzt wurden. Dagegen sind die Bocios, Handfiguren aus der heutigen Republik Benin, in „Objektbiografien“ nicht durch einen einfachen Blick in die Vitrine zu erfassen, weil dies der Behandlung der Figuren im Museum entspreche. Von ihr heißt es im Wandtext: „Diese Objekte liegen seit Jahrzehnten unbeachtet im Depot des Museums. [...] Der Sammler O.A. Jäger erwarb das ausgestellte Konvolut in Benin und verkaufte es 1967 dem Museum.“

Um die Bocios anzuschauen, muss der Betrachter sich daher gewissermaßen selbst ins Depot begeben. Die Gestaltung von „Objektbiografien“ lässt dies insofern zu, als die Präsentationen der drei Fokus-Objekte die Außenwände eines gleichseitigen Dreiecks bilden, in dessen Innenraum sich das symbolische Depot des Museums befindet.³⁴⁹ Durch eine Öffnung kann man von dort aus die Vitrine mit den Bocios ansehen. Der Umgang mit den Bocios schafft einen Eindruck davon, was es

³⁴⁸ Förster, Larissa: Den Sammlungen auf den Zahn fühlen. Ein Plädoyer für mehr objekt- und sammlungshistorische Forschung. Positionspapier zum Ausstellungsprojekt „Objektbiografie“ (Humboldt Lab Dahlem, Probebühne 6). Enthalten in der pdf-Datei „Projektdossier Objektbiografien“, S. 3-5. Hier: S. 4.

³⁴⁹ Rodatus, Verena, Margareta von Oswald: Erprobte Methoden, neue Kollaborationen und veränderte Blickrichtungen. Projektbeschreibung zum Ausstellungsprojekt „Objektbiografie“ (Humboldt Lab Dahlem, Probebühne 6). Enthalten in der pdf-Datei „Projektdossier Objektbiografien“, S. 1-3. Hier: S. 3.

bedeutet, dass die „meisten der 75.000 Objekte der Afrika-Sammlung [...] seit ihrer Ankunft in Berlin nicht ausgestellt [wurden; F.K.], nur ein Prozent ist öffentlich in Ausstellungen zu sehen.“

Diese Disproportionalität zwischen Depot und Ausstellung ist sicherlich auf die schiere Menge an Objekten zurückzuführen, die sich im Berliner Magazin befinden. Das Zustandekommen dieser Sammlung ist wiederum eng mit der Ideologie und dem System des Kolonialismus verknüpft,³⁵⁰ was ein spezielles Arrangement innerhalb des expositorischen Depots von „Objektbiografien“ deutlich macht: Zu sehen sind zwei Landkarten, von denen die eine die Sammlungsaktivitäten des Berliner Museums in Afrika bis zum Jahr 1911 dokumentiert, die andere die deutschen Kolonien in Afrika verzeichnet. Erwartungsgemäß stammen die allermeisten der gesammelten Objekte aus den Kolonialterritorien.³⁵¹ In einem erläuternden Wandtext heißt es dazu: „Von 1884 bis 1914 – der Hochzeit der europäischen Kolonialeroberung – wuchs die Sammlung rasant von 7.000 auf 55.000 Objekte an.“

Zwischen den beiden Landkarten ist ein Stapel von Arbeitsfotografien der Afrika-Bestände des Ethnologischen Museums Berlin aus den 1970er-Jahren platziert. Auf einem Monitor werden die Aufnahmen einzeln den Betrachtern zugänglich gemacht. Im Zusammenspiel mit den Karten lassen sich auf diese Weise die Prozeduren der Sammlungsdocumentation nachvollziehen. Dass die derart entwickelten Erzählungen über die Objekte und ihre Herkunftskulturen jedoch brüchig sind, erläutert ein Wandtext: „Über die nach europäischen Maßstäben gesammelten Objekte wurde ein fiktives Bild von ‚Afrika‘ konstruiert – als ‚rückständig‘, isoliert und homogen. Diese aus dem 19. Jahrhundert stammende Vorstellung entspricht jedoch weder afrikanischen Realitäten noch der global verwobenen Geschichte des afrikanischen Kontinents. Kaum gesammelt wurden indessen Objekte, die Geschichten eines anderen Afrika erzählt hätten.“

Wie sehr der europäische Wertekanon die Beurteilung von Objekten und damit den Blick auf Afrika bestimmt, zeigt sich an einem Hocker aus dem Königreich Luba, der als drittes Exponat Eingang in „Objektbiografien“ gefunden hat. Dieses Stück wurde bereits bei seiner Aufnahme in die Museumssammlung als Kunst deklariert. Seit

³⁵⁰ Bergner, Felicitas: Ethnographisches Sammeln in Afrika während der deutschen Kolonialzeit. Ein Beitrag zur Sammlungsgeschichte deutscher Völkerkundemuseen, in: Paideuma 42 (1996), S. 224-235.

³⁵¹ Förster: Den Sammlungen auf den Zahn fühlen, S. 3-4.

1929 ist dem Hocker ein individueller Schöpfer zugeordnet, der so genannte Meister von Buli. Ein Bücherständer mit Literatur zu diesem und ähnlichen Hockern verdeutlicht das intensive Forschungsinteresse an diesem Objekt und seinen ikonischen Status für die Rezeption von Kunst aus Afrika. Im Umgang mit dem Luba-Hocker offenbart sich mithin der Spalt, der sich zwischen Kunst und Kultur im Museum auftut:³⁵² Die Einschätzung als künstlerisches Meisterwerk hat eine veränderte öffentliche Wahrnehmung des Artefakts zu Folge, die zur Aufwertung des Objekts in kultureller und finanzieller Hinsicht beiträgt. So wurde für einen ähnlichen Hocker auf einer Auktion im Jahr 2010 ein Preis von 5,4 Millionen Euro erzielt, wie der Wandtext verrät. Im Gegensatz dazu stehen die Bocios aus Benin, die als Relikte der Alltagskultur im Depot des Museums liegen.

Freilich deckt sich diese europäische Wertehierarchie nicht mit jener in den Herkunftsgesellschaften. Das Fehlen der Objekte, die die Europäer einst mit dem Ehrgeiz sammelten, die Kulturen der Welt flächendeckend und vollständig zu dokumentieren, macht sich dort in unterschiedlichen Zusammenhängen teils schmerzhaft bemerkbar. Bei der Entwicklung von „Objektbiografien“ hat dieses Phänomen einen produktiven Prozess ausgelöst: Gemeinsam mit dem Kunsthistoriker Romuald Tchibozo unternahmen die Kuratorinnen eine Recherche-Reise nach Benin, bei der sie einheimische Künstler, Sammler, Museologen und Kunsthändler zu den möglichen Gründen für die Abwesenheit der Bocios befragten. Aus den Antworten ergab sich ein bemerkenswertes Panorama an „historischen, religiösen und politischen Motiven für das heutige Fehlen der Objekte“.³⁵³ Die Interviews wurden filmisch dokumentiert und sind innerhalb von „Objektbiografien“ in einer 4-Kanal-Videoinstallation zu sehen. Der Betrachter wird auf diese Weise mit den möglichen Perspektiven auf die Objekte und die ihnen innenwohnende Multivokalität aufmerksam gemacht.

Für Tchibozo ist die Idee des kollaborativen Kuratierens,³⁵⁴ die im Fall der Bocios Anwendung fand, ein deutliches Zeichen für die zunehmende Öffnung des Ethnologischen Museums Berlin für andere Blickwinkel und ein diversifiziertes (Fach-

³⁵² Clifford: On Collecting Art and Culture; Bal: Kulturanalyse, S. 72-77.

³⁵³ Rodatus/von Oswald: Erprobte Methoden, neue Kollaborationen, S. 2.

³⁵⁴ Rodatus/von Oswald: Erprobte Methoden, neue Kollaborationen, S. 2.

3. Die Suche nach der neuen Mitte: Veränderte Perspektiven auf Ethnografica in Deutschland und Südafrika

)Publikum aus aller Welt.³⁵⁵ Diese neue Offenheit ermöglicht die Diskussion über die afrikanischen Handfiguren und eine zumindest indirekte Teilhabe der Herkunftsgesellschaft an diesem kulturellen Erbe: Das Museum wird dadurch in der Tat zur kulturellen Kontaktzone.³⁵⁶ Dennoch hält Tchibozo die „Forderung nach der Dekolonisierung“ von Museumsarbeit und Wissenschaft, die mit den Ansätzen des Projekts „Objektbiografien“ verbunden ist, für „ziemlich utopisch“.³⁵⁷ Gründe für diese Haltung lassen sich in der Diskussion um Konzept und Realisation des Humboldt Forums im Berliner Schloss erkennen.

In einem textlichen „Hinweis zum Planungsstand der Afrika-Module im Humboldt Forum“ wird „Objektbiografien“ als direkte Vorarbeit zu den dort geplanten Ausstellungen deklariert:

Die künftige gläserne Studiensammlung wird sich besonders der europäischen „Erfindung“ Afrikas als Teil der kolonialen Aneignung des Kontinents widmen. Erwerbungskontexte, aber auch die sich wandelnden Wert- und Bedeutungszuschreibungen von Objekten werden in allen Modulen des Afrika-Bereichs im Humboldt Forum thematisiert. Das Beispiel der Umdeutung des hier ausgestellten Luba-Hockers als „Kunst“ stammt aus dem geplanten Ostafrika-Modul.

Die expositorische Arbeit des Humboldt Forums wird in einen Kontext von Ausstellungskonzepten gestellt, die die „museale Ordnung von innen heraus anfechten“ wollen.³⁵⁸ Das erzählerische Potential einer solchen Konstellation erläutert Friedrich von Bose so:

Es [ein Schaudapot im Humboldt Forum; F.K.] könnte dabei die kulturellen Praktiken des Klassifizierens und Deponierens, die den meisten ethnologischen Ausstellungen zugrunde liegen, thematisieren und zugleich die unterschiedlichen, auch konflikthaften Perspektiven heutiger Akteur_innen auf die dort auszustellenden Sammlungen zu Tage fördern. Die mit diesen Sammlungen verbundenen Geschichten kolonialer wie postkolonialer Verflechtungen sollten dabei zum Thema gemacht werden, um den tradierten Trennungen in ‚Europa‘ und den ‚Rest der Welt‘ entgegenzuarbeiten.³⁵⁹

³⁵⁵ Tchibozo, Romuald: Fehlende Objekte und wissenschaftliche Zusammenarbeit: der Fall der Bocios. Positionspapier zum Ausstellungsprojekt „Objektbiografie“ (Humboldt Lab Dahlem, Probehühne 6). Enthalten in der pdf-Datei „Projektdossier Objektbiografien“, S. 5-7.

³⁵⁶ Ein Beispiel dafür ist auch: Knüpfer, Lisa: ‚Contact Zones‘ im Museum. Aushandlungsprozesse zwischen Ikuku Berlin und dem Ethnologischen Museum Berlin, in: von Bose, Friedrich, Kerstin Poehls u.a. (Hgg.): Museum^X. Zur Neuvermessung eines mehrdimensionalen Raumes, Berlin 2012, S. 101-113.

³⁵⁷ Tchibozo: Der Fall der Bocios, S. 7.

³⁵⁸ von Bose, Friedrich: Im Schaudapot. Die museale Ordnung von innen heraus anfechten, in: von Bose/ Poehls u.a. (Hgg.): Museum^X, S. 152-164.

³⁵⁹ von Bose: Im Schaudapot, S. 161-162.

Freilich steht der Realisation dieses Ansatzes im Humboldt Forum die „Beharrlichkeit musealer Ordnungen“³⁶⁰ im Wege: Das ethnografische Ausstellen ist noch immer von der Überzeugung geprägt, einzelne Objekte könnten Kulturen und Kontinente repräsentieren.³⁶¹ Gerade die schiere Größe der Berliner Sammlung begünstigt zudem einen Wettbewerb unter den beteiligten Kuratoren, bei dem es statt um thematische Ausstellungskonzepte vor allem darum geht, möglichst viele Quadratmeter in der Schau des Humboldt Forums für die eigene Abteilung zu sichern.³⁶² Der modularisierte und nach Sammlungsbereichen geordnete Aufbau der geplanten Ausstellung verhindert einen Ausbruch aus den Konventionen ethnografischer Museumsarbeit und unterstreicht die „Macht der Dinge“, wie von Bose herausstellt: Die behandelten Themen ergeben sich nicht aus übergreifenden und aktuellen Fragestellungen, sondern aus dem Material, das im Museum vorhanden ist.³⁶³

Insbesondere die Tatsache, dass die expositorische Komposition des Humboldt Forums weiterhin einer geografischen Grundstruktur folgen wird, ist umstritten. Viola König begründet dies mit dem Orientierungsbedürfnis der Museumsgänger: „Der Beschluß für das Humboldt Forum sieht grundsätzlich eine regionale Aufteilung vor, denn nur Spezialisten sind Lokalregionen, Ortsnamen und Namen von Ethnien und Kulturen bekannt. Doch die Besucher wollen wissen, wo sie sind; sie müssen sich ‚verorten‘ können.“³⁶⁴ Einer solchen Fixierung auf die Erwartungshaltung der Besucher sind freilich das Beharren auf der Starre regionaler und kultureller Abgrenzungen und die Reproduktion eurozentrischer Vorstellungswelten inhärent. Von den „Welten in Bewegung“³⁶⁵, die die ethnografische Schau im Humboldt Forum repräsentieren soll, zeugt diese Vorgehensweise kaum.

Zwar behauptet König, das Humboldt Forum setze auf „Vielstimmigkeit, denn nicht nur die Perspektiven externer Berater sind gefragt, sondern auch deren kuratorisches

³⁶⁰ von Bose, Friedrich: Die Macht der Dinge. Zur Beharrlichkeit musealer Ordnungen, in: Griesser, Martina u. a.: Gegen den Stand der Dinge. Objekte in Museen und Ausstellungen, Wien 2016, S. 99-113.

³⁶¹ von Bose: Macht der Dinge, S. 101-104.

³⁶² von Bose: Macht der Dinge, S. 112-113.

³⁶³ von Bose: Macht der Dinge, S. 107-108.

³⁶⁴ König, Viola: Die Idee des Humboldt Forums auf dem Schloßplatz in Berlin, in: Paideuma 54 (2008), S. 245-251. Hier: S. 249.

³⁶⁵ Vgl. dazu: König, Viola: ‚Welten in Bewegung‘: Das Ethnologische Museum im Humboldt Forum, in: Stiftung Preußischer Kulturbesitz (Hg.): Das Humboldt Forum im Berliner Schloss, S. 82-97. Grundlegend zum Konzept des Humboldt Forums: König, Die Idee des Humboldt Forums; König, Viola: Die Konzeptdebatte, in: dies./Scholz (Hgg.): Humboldt Forum, S. 13-62.

Wirken. Sie werden im Humboldt Forum ‚zu Wort‘ kommen. Alte Ordnungssysteme und Deutungshoheiten kommen auf den Prüfstand.“³⁶⁶ Doch die Spielräume dafür sind begrenzt, was nicht zuletzt am hohen Stellenwert des Projekts innerhalb der deutschen Kulturlandschaft liegt. Die kuratorische Freiheit der beteiligten Wissenschaftler und Museumsmitarbeiter wird durch „[k]ulturpolitische Logiken der Repräsentation“³⁶⁷ eingehegt.

In diesem Zusammenhang kommt der stadtplanerischen Position des Humboldt Forums eine besondere Bedeutung zu:³⁶⁸ Die Unterbringung der kulturellen Erzeugnisse Außereuropas im Berliner Stadtschloss sorgt dafür, dass in der Mitte Berlins ein Ort entsteht, an dem sich die Künste und Kulturen der Welt treffen und dialogisch ergänzen, wie die Kulturstatsministerin Monika Grütters betont.³⁶⁹ Ein Dialog ist jedoch nur möglich, wenn zwei kommunikativ voneinander abgegrenzte Gegenüber miteinander interagieren. Die grundlegende Trennung zwischen Europa und seinem Anderen wird in diesem Modell nicht aufgehoben, sondern eher noch verstärkt.³⁷⁰ Für von Bose ist die andauernde Betonung des Dialogs und der Multiperspektivität in der Planungsphase des Humboldt Forums Teil einer spezifischen Kommunikationsstrategie, die die reflexiven Elemente des ethnografischen Ausstellungsprojekts im Humboldt Forum hervorheben soll.³⁷¹ Diese „*strategische Reflexivität*“³⁷² hegt die Kritik an dem Vorhaben ein, indem sie mögliche Konfliktpunkte in das dominante Narrativ aufnimmt. Die grundlegende Storyline des Humboldt Forums ist von jenem Transformismus geprägt, den Nora Sternfeld für die Arbeit ethnologischer Museen in Europa im Kontext postkolonialer Debatten für charakteristisch hält.³⁷³

Unterstrichen wird die Einbindung des Humboldt Forums in eine westliche Wissensordnung dadurch, dass im Zentrum Berlins durch die vorgesehene Nutzung des wiedererrichteten Berliner Stadtschlusses eine Dreiecksbeziehung zwischen der Museumsinsel, der Humboldt-Universität und den ethnografischen Sammlungen

³⁶⁶ König: Welten in Bewegung, S. 88.

³⁶⁷ von Bose: Das Humboldt Forum, S. 132-157.

³⁶⁸ Bal: Kulturanalyse, S. 72-116; Förster: Introduction, 9.

³⁶⁹ Grütters, Monika: Frei sein können Kunst und Wissenschaft nur, wenn der Staat ihre Freiheiten schützt. Rede im deutschen Bundestag am 29. Januar 2014. Ausschnitt aus dem Protokollband zur 18. Wahlperiode. S. 588-592. URL: http://www.monika-gruetters.de/image/inhalte/file/RE_140129_Haushalt.pdf (letzter Zugriff: 05.12.2015). Hier: S. 591.

³⁷⁰ von Bose: Das Humboldt Forum, S. 64-112.

³⁷¹ von Bose: Das Humboldt Forum, S. 232-260.

³⁷² von Bose: Das Humboldt Forum, S. 252, Herv. i. O.

³⁷³ Sternfeld: Erinnerung als Entledigung.

3. Die Suche nach der neuen Mitte: Veränderte Perspektiven auf Ethnografica in Deutschland und Südafrika

entsteht, die allen drei Orten je einen Aspekt des Weltwissens zuordnet: Die Universität generiert sich als Hort der Wissenschaft, die Museumsinsel als Heimat der europäischen Kultur und im Berliner Schloss wird schließlich ein Blick auf das Fremdartige geworfen.³⁷⁴

Bemerkenswert ist dabei, dass sich in der Neugestaltung der Berliner Mitte ein Zusammenspiel der Elemente des Wissens widerspiegelt, das auch in der städtebaulichen Anlage des Kulturdistrikts von Kapstadt angelegt ist. In der Mother City Südafrikas sind drei der großen nationalen Museumseinrichtungen in direkter Beziehung zueinander rund um die Grünflächen des städtischen Erholungsparks Company's Garden gruppiert. Dazu gehören neben dem South African Museum die South African National Gallery und das heute als ‚Slave Lodge‘ bezeichnete ehemalige kulturhistorische Museum der Stadt. Die Geschichten dieser Museen, ihrer Sammlungen und Ausstellungen sind auf vielerlei Weise miteinander verknüpft und in die gesellschaftspolitischen Entwicklungen Südafrikas in den letzten knapp 170 Jahren verwoben.

Als prägend erwies sich insbesondere die Politisierung von Kultur und Museumsarbeit in der Epoche der Apartheid: Nachdem das Cultural History Museum in den 1960er-Jahren vorrangig zur materiellen und strukturellen Entlastung des South African Museum eingerichtet worden war, entschied man, dass die ethnologischen und archäologischen Bestände des Hauses weiterhin im South African Museum verbleiben sollten, dem Teil des Hauses, der sich künftig auf die Naturgeschichte konzentrierte.³⁷⁵ Die gesammelten Ethnografica wurden damit organisatorisch und expositorisch von der als weiß und europäisch markierten Kulturgeschichte getrennt. Eine offizielle Verschärfung erfuhr diese Vorgehensweise, als das südafrikanische Parlament den Beschluss fasste, Kultureinrichtungen generell nach ihrer Zuständigkeit für Own Affairs und General Affairs zu unterteilen.³⁷⁶ Während die letztgenannten Institutionen sich mit dem Leben der indigenen Bevölkerungsgruppen und der Naturkunde auseinandersetzten, war die

³⁷⁴ von Bose, Friedrich: The Making of Berlin's Humboldt Forum. Negotiating History and the Cultural Politics of Place, in: Darkmatter Journal (November 2013). URL: <http://www.darkmatter101.org/site/2013/11/18/the-making-of-berlin%E2%80%99s-Humboldt-Forum-negotiating-history-and-the-cultural-politics-of-place/> (letzter Zugriff: 10.04.2017).

³⁷⁵ Dubin: Culture Wars, S. 486.

³⁷⁶ Zum Komplex der Aufteilung allgemein und zur Spezifizierung der Kapstadter Museen im Besonderen vgl. Davison: Reshaping of Memory, S. 150; MacKenzie: Museums and Empire, S. 98.

Bezeichnung Own Affairs für jene Museen bestimmt, die sich exklusiv um die weiße Erinnerungskultur am Kap kümmerten.

Inzwischen hat sich diese den Grundsätzen der Apartheid-Politik folgende Unterteilung weitgehend aufgelöst. Das Cultural History Museum firmiert, wie gesagt, in der Zwischenzeit als Slave Lodge und hat sich der Aufarbeitung der Geschichte der Sklaverei in Südafrika verschrieben.³⁷⁷ Beleuchtet wird Kapstadts Rolle im globalen Handels- und Schiffsverkehr in der Epoche des Kolonialismus. In der gegenwärtigen Nutzung des Hauses treffen sich zwei zentrale Aspekte seiner Vergangenheit: Während des Sklavenhandels diente es tatsächlich als Unterkunft der Sklaven, danach wurde es zu einem Gründungsort der südafrikanischen Museumsarbeit.³⁷⁸ Bei den aufeinanderfolgenden Re-Formulierungen der gesellschaftlichen Funktion der Slave Lodge scheint es sich daher vor allem um Aktualisierungen historisch mit diesem Ort verknüpfter Zusammenhänge zu handeln. In ihrem Geworden-Sein aus der südafrikanischen Geschichte heraus wird die Slave Lodge zu einer zentralen Stätte der Erinnerungskultur in der Rainbow Nation.

Eine ähnliche Entwicklung erwartet die Kulturstatsministerin Monika Grütters für das Humboldt Forum in Berlin. Beim Richtfest für das Berliner Stadtschloss im Sommer 2015 befand sie: „Berlin ist der Ort, von dem Barbarei und Tyrannei über Europa gekommen sind. Berlin ist der Ort der jahrzehntelangen Spaltung der Welt in Freiheit und Unfreiheit. Berlin ist der Ort der Erinnerung an ihre glückliche Überwindung vor 25 Jahren. Künftig wird Berlin noch mehr als bisher der Ort sein, der Brücken zwischen den Kulturen baut.“³⁷⁹ Sie sei mithin nicht nur stolz, dass sie sich mit ihrer kulturpolitischen Vision des Humboldt Forums durchgesetzt habe, sondern empfinde vielmehr noch ein Glücksgefühl „als Bürgerin dieses weltoffenen Deutschlands, das sich hier im Berliner Schloss, hier im Humboldt Forum im Dialog mit anderen Kulturen präsentieren wird.“³⁸⁰

Auf bemerkenswerte Weise ergänzen sich in Grütters' Ausführungen der ethnografische Blick auf das außereuropäische Andere im Humboldt Forum und die Suche nach einer Bestimmung der Position Deutschlands in einer globalisierten Welt. Symbolisch vereinen sich diese Gedankenstränge in den Personen Wilhelm und

³⁷⁷ MacKenzie: *Museums and Empire*, S. 98.

³⁷⁸ MacKenzie: *Museums and Empire*, S. 81.

³⁷⁹ Grütters: Rede auf dem Richtfest für das Humboldt Forum.

³⁸⁰ Grütters: Rede auf dem Richtfest für das Humboldt Forum.

3. Die Suche nach der neuen Mitte: Veränderte Perspektiven auf Ethnografica in Deutschland und Südafrika

Alexander von Humboldt, wie die Beschreibung des Grundkonzepts der geplanten Kulturinstitution im Berliner Schloss durch Parzinger, Lux und Marksches deutlich macht:

Das gemeinsame Forum von Museen, Bibliothek und Universität trägt den Namen Humboldt, weil die Brüder Wilhelm und Alexander von Humboldt nicht nur eng mit dem Ort verbunden sind, sondern gleichsam als Leitfiguren für das Konzept des Humboldt Forums dienen: Wilhelm steht für die Bedeutung der klassischen Ideen- und Geistesgeschichte Europas, auch für das Verständnis der außereuropäischen Kulturen, für die Bedeutung der Sprache beim Begreifen von Kunst und Kultur sowie für die Verbindung von Museum, Universität und Bibliothek. Alexander symbolisiert die Neugier auf die Welt, eine Disziplinen überschreitende Erforschung Amerikas und Asiens und den Gedanken einer untrennbaren Einheit von Natur und Kultur. Beide prägte eine kosmopolitische Weltsicht, die auf der Gleichberechtigung der Weltkulturen basiert.³⁸¹

Diese positive Berufung auf die Gedankenwelt der Brüder Humboldt reproduziert unterschwellig erneut die Trennung von Europa und Außereuropa, die für das Denken der Aufklärung und des Kolonialismus prägend ist. Die implizite Aufteilung der Welt in die Sphären des europäischen Eigenen und den Rest wird dabei von einer Formulierung überdeckt, die in der deutschen Debatte über den Umgang mit indigenen Kulturen üblich ist: Die Grenzlinie wird hier zwischen Europa und Außereuropa gezogen, was die Assoziation geografisch begründeter Bezeichnungen weckt.³⁸² Die Formulierung *non-European* oder „Nicht-Europa“³⁸³, die im Englischen gebräuchlich ist, verweist dagegen darauf, dass es sich um eine umfassende Abgrenzung handelt, die zwar auf geografische Begrifflichkeiten rekurriert, vor allem aber ein intellektuelles Konstrukt ist, das von einem „Weltdeutungszentrum“³⁸⁴ Europa ausgeht. Die Vermeidung derartiger Formulierungen im öffentlichen Diskurs in Deutschland verhindert eine breit angelegte Debatte über die zentrale Stellung Europas – nicht nur im Blickregime des Humboldt Forums, sondern auch in der Perspektive auf Welt, Geschichte und Gesellschaft im Allgemeinen. Indem es sich auf die Brüder Humboldt als Gewährsmänner beruft, bleibt das Humboldt Forum Bestandteil einer genealogischen Erinnerungskultur.³⁸⁵ Obwohl zukünftig die „Ethnologie im Zentrum“³⁸⁶ Berlins stehen soll, rückt sie nicht prinzipiell in das Zentrum der Vorstellungswelten.

³⁸¹ Parzinger/Lux/Marksches: Humboldt Forum – das integrative Gesamtkonzept, S. 22.

³⁸² Groschwitz: Und was ist mit Europa?, S. 207-208.

³⁸³ Vgl. Grinell: Nicht-Europa ist kein Ort.

³⁸⁴ Kaschuba, Wolfgang: Humboldt Forum: Europa und der Rest der Welt?, in: Flierl/Parzinger (Hgg.): Humboldt Forum Berlin, S. 144-145.

³⁸⁵ Thiemeyer: Deutschland postkolonial.

³⁸⁶ Kramer, Dieter: Ethnologie im Zentrum. Überlegungen zur Relevanz ethnologischer Museen am Beispiel des Vorschlags der Verlagerung der Berliner Völkerkundlichen Sammlungen auf den Berliner

3. Die Suche nach der neuen Mitte: Veränderte Perspektiven auf Ethnografica in Deutschland und Südafrika

Den „Abschied vom intellektuellen Kolonialismus“³⁸⁷, wie er im Ausstellungsprojekt „Objektbiografien“ angelegt ist, rückt die spezifische Form der Debatte in Deutschland wieder aus dem Fokus der Öffentlichkeit. Das Zusammenwirken transformistischer Argumentationsstränge mit dem Verweis auf eine liberale, kosmopolitische und aufklärerische deutsche Wissenschaftstradition lässt keine alternativen Zugänge zum kulturell Fremden oder ein Hinterfragen des eigenen Standpunkts zu. Die Prozeduren von Dokumentation, Kategorisierung und Präsentation im Museum bleiben in diesem Kontext weiterhin verborgen. Statt als Katalysatoren des Zweifels wirken sie als Elemente der „Identitätsfabrik“³⁸⁸ Museum fort.

Zur Auflösung dieser Konstellation kann nach Ansicht von Helmut Groschwitz die Implementierung der europäischen Alltagswelt und ihrer Objekte in das Humboldt Forum beitragen. Im Rahmen des Humboldt Lab Dahlem hat er ein Interventionsprojekt unter dem Titel „EuropaTest“³⁸⁹ entwickelt. Anhand ausgewählter kultureller Phänomene zeigte er, dass die Menschen auf der ganzen Welt mit ähnlichen Herausforderungen konfrontiert sind und spezifische Strategien anwenden, um damit umzugehen. Dem ausgestellten Anderen wurde die Fremdheit genommen, indem die außereuropäischen Exponate der Dahlemer Schau in direkte Beziehung zu Objekten aus der eigenen Erfahrungs- und Erlebniswelt gesetzt wurden. Dieser kulturvergleichende Ansatz sollte bei den Betrachtern ein Bewusstsein für die reale Multiperspektivität der Welt wecken. Europa wurde selbst zum Gegenstand des musealen Blicks. Die Positionen der Besucher und des Museums wurden neu ausgehandelt. Für Groschwitz bestätigen die Erfahrungen von „EuropaTest“, dass seine Methode unbedingt Eingang in das Ausstellungskonzept des Humboldt Forums finden müsse. Das Humboldt Forum würde dann zu einem Zentrum der postkolonialen Bildung und zum Antipoden des klassischen Völkerkundemuseums:

Schlossplatz, in: Kraus, Michael, Mark Münzel (Hgg.): Museum und Universität in der Ethnologie, Bamberg 2003, S. 117-128.

³⁸⁷ Lepenies, Wolf: Abschied vom intellektuellen Kolonialismus, in: Flierl/Parzinger (Hgg.): Humboldt Forum Berlin, S. 172-173.

³⁸⁸ Korff/Roth: Das historische Museum.

³⁸⁹ Eine ausführliche Dokumentation bietet die pdf-Datei_ Humboldt Lab Dahlem: „Projektdossier EuropaTest“, URL: [http://humboldt-lab.de/projektarchiv/probeuebne-4/europatest/teaser/index.html@tx_hfprjdoc_prjpdf\[action\]=download&tx_hfprjdoc_prjpdf\[controller\]=Project&cHash=4d03177d7a22e4304ad120221d078239](http://humboldt-lab.de/projektarchiv/probeuebne-4/europatest/teaser/index.html@tx_hfprjdoc_prjpdf[action]=download&tx_hfprjdoc_prjpdf[controller]=Project&cHash=4d03177d7a22e4304ad120221d078239) (letzter Zugriff: 01.02.2020); außerdem: Groschwitz: Und was ist mit Europa?; SPK, Prinzip Labor, S. 128-131.

„So wie Völkerkundemuseen einst den kolonialen Blick geprägt haben, so könnte das Humboldt Forum helfen, dieses Blickregime zu revidieren.“³⁹⁰

Die Debatte um das Humboldt Forum ist auch deswegen so sehr von grundsätzlichen Erwägungen geprägt, weil es sich bei der ethnografischen Schau im Berliner Stadtschloss um ein *work in progress* handelt. Das Humboldt Forum befindet sich derzeit noch im Aufbau. Bisher werden unterschiedliche Konzepte in Form expositorischer Experimente oder intellektueller Auseinandersetzungen präsentiert und einander gegenübergestellt. Andere ethnografische Einrichtungen in Deutschland haben diese Phase der Diskussion bereits hinter sich. Das Rautenstrauch-Joest-Museum in Köln nimmt für sich in Anspruch, „Kulturen der Welt“³⁹¹ in einem kulturvergleichenden Setting darzustellen. Zugleich verfolgt es einen dezidiert institutionskritischen Ansatz und arbeitet die eigene Verwobenheit in koloniale Vorstellungswelten und die Partizipation an den Machtpraktiken des Kolonialismus auf. Ziel dieser Bemühungen ist es, die europäische Kultur als gleichrangige Kultur zum Gegenstand der Museumsschau zu machen und damit die Trennung zwischen Europa und den Anderen aufzulösen. Die expositorischen Instrumente, die in der Kölner Ausstellung eingesetzt werden, um dieses Ziel zu erreichen, werde ich im folgenden Abschnitt näher beleuchten.

3.2 Die Welt erfassen: Alte und neue Perspektiven auf Europa und die Anderen im Rautenstrauch-Joest-Museum Köln

Das Kölner Rautenstrauch-Joest-Museum leitet seine Besucher durch einen Ausstellungsparcours, der in zwei große Themenbereiche unterteilt ist. Während im zweiten Teil dargestellt wird, wie „Der Mensch in seinen Welten“ „Die Welt gestalten“ kann, beschäftigen sich die einleitenden Abschnitte der Schau mit der Frage, wie Menschen „Die Welt erfassen“.³⁹² Insbesondere wird erörtert, welchen Einfluss die Epoche des Kolonialismus bis in die Gegenwart hinein auf die Ordnung und das Verständnis der Welt hat. Einem institutionsgeschichtlichen, kritischen Ansatz folgend analysiert die Ausstellung die Verwobenheit des Rautenstrauch-Joest-

³⁹⁰ Groschwitz, Helmut: Europa – Eine wirkmächtige Fiktion. Projektbeschreibung zum Ausstellungsprojekt „EuropaTest“ (Humboldt Lab Dahlem, Probebühne 4). Enthalten in der pdf-Datei „Projektdossier EuropaTest“, S. 1-3. Hier: S. 3.

³⁹¹ So lautet der Beiname des Museums.

³⁹² Bei den in Anführungszeichen gesetzten Satzteilen handelt es sich um den programmatischen Titel der Ausstellung im Rautenstrauch-Joest-Museum sowie um die Überschriften der beiden Großbereiche der Schau.

Museums in die Gedankenwelt und das System des Kolonialismus. Nacheinander beleuchtet der Rundgang die Aspekte Entdecken, Sammeln, Ausstellen, Bewahren und Vermitteln, wobei sich die einzelnen Felder überlappen und berühren. Aufgezeigt wird auf diese Weise die Systematik der Repräsentation des Anderen im ethnologischen Museum.

Durch die Beschäftigung mit ethnografischen Praktiken legt das Museum seine Stellung als „Metamuseum“ offen, das die „Last eines doppelten Status“ trägt.³⁹³ Die Entstehung ethnografischer Sammlungen ist immer an den Kontext des Kolonialismus gebunden und verweist in sich auf ein Narrativ, bei dem sammelnde und gesammelte Kulturen starr voneinander getrennt sind. Um diese Problematik aufzuheben, hat Mieke Bal vorgeschlagen, in ethnografischen Ausstellungen Spiegel zu installieren, die den Akt des Betrachtens sichtbar machen und das Verhalten der Schauenden bei der Konsumption des Anderen festhalten.³⁹⁴ Die heterotopen Eigenschaften von Spiegeln kommen in dieser Idee zum Tragen:³⁹⁵ Indem die Museumsbesucher durch den Blick in den Spiegel sich selbst in ihrem realen Umfeld zu erkennen vermögen, wird ihnen die eigene Position in der Schauwelt des Museums und in der Ordnung des Wissens bewusst. Die physische Spiegelung trägt auf diese Weise zur intellektuellen Reflexion bei.

Im Rautenstrauch-Joest-Museum werden derartige Spiegelsituationen bewusst erzeugt. Expositorisches Instrument dafür sind keine echten Spiegel, sondern Elemente der Ausstellung, die den europäischen Blick auf das Andere thematisieren. Zunächst werden die Besucher dabei mit den „Grenzüberschreitungen“ der Europäer seit dem 15. Jahrhundert vertraut gemacht. Auf einem Tisch liegt ein Folienbuch aus, in das Informationen zu entscheidenden Phasen der Begegnung zwischen Europa und den Anderen projiziert werden. Leser können sich so ein eigenes Bild von den Umständen des kulturellen Kontakts machen³⁹⁶ und erfahren, dass diese Begegnung kein abgeschlossenes historisches Phänomen ist, sondern ein andauernder Prozess, dessen Dynamik in den letzten Jahrhunderten unterschiedlich ausgeprägt und gelagert war. Die spezifische Inszenierung ruft zudem die Vorstellung vom Anderen

³⁹³ Bal: Kulturanalyse, S. 78.

³⁹⁴ Bal: Kulturanalyse, S. 94-95; zur Spiegelfunktion des Museums auch: Kaschuba, Wolfgang: Aufgeklärter Kolonialismus: eine heilbare Schizophrenie?, in: ZfK – Zeitschrift für Kulturwissenschaft 1: Der Preis der Wissenschaft (2015), S. 102-104. Hier: S. 103.

³⁹⁵ Foucault: Andere Räume, S. 39.

³⁹⁶ Groschwitz, Helmut: Begegnungen mit Lebenswelten. Neuverortungen der Sammlung des Rautenstrauch-Joest-Museum, in: Paideuma 60 (2014), S. 247-258. Hier: S. 251.

als Projektionsfläche von Erwartungen auf. Weiße Blätter werden beim Blick darauf mit Inhalten gefüllt.

An der Wand des Raumes ist ein Schrank angebracht (Abbildung 9), dessen Gestaltung ihn als Möbel aus dem 19. Jahrhundert kennzeichnet. Im unteren Teil finden sich Schubladen, die die Besucher öffnen können, um zu erfahren, welche Alltagsgegenstände ihre Wurzeln in anderen Kontinenten haben.³⁹⁷ Afrika ist dort mit Kaffee, Usambara-Veilchen sowie den x- und y-Chromosomen des Menschen vertreten. Auf diese Weise wird eine Verbindung zwischen den Kölner Museumsgängern und Afrika hergestellt, die von täglichen Gewohnheiten bis zu der Frage der Hominisation reicht. Im oberen Teil des Schranks haben Besucher die Möglichkeit, ein stilisiertes Bücherregal mit den Klassikern der ethnologischen Literatur zu durchstöbern. Auf den Buchrücken ist jeweils der Name des Verfassers zu finden sowie ein Schlagwort, das seine Bedeutung in der Geschichte der Begegnung Europas mit dem Fremden zusammenfasst. So wird Christoph Kolumbus als „Der Entdecker“ vorgestellt und Leo Frobenius als „Der Wissenschaftler“ betitelt. Neugierige Besucher können ein Buch, das sie interessiert, aus dem Regal ziehen. Allerdings sind die Bücher fest im Regal verankert und lassen sich weder ganz herausziehen noch durchblättern. Lediglich ein Klappentext gibt weitere Auskunft über das Leben und Wirken der jeweiligen Persönlichkeit. So erhalten die Besucher in gebündelter Form Aufschluss über Gedanken und Leistungen früher Weltreisender. Begleitet werden die Darstellungen des gesamten Raumes von einem Wandtext, der die in Szene gesetzten Vorgänge prägnant zusammenführt:

Unterwerfung und Annexion durch die europäischen Mächte gehen einher mit der geistigen Inbesitznahme der Welt: Die neuen Gebiete werden vermessen und erschlossen, ihre Bewohner erforscht und klassifiziert. [...] Völkerkundemuseen sind Teil dieser Geschichte der Aneignung. Ihre Entwicklung vom 19. Jahrhundert bis heute spiegelt die wissenschaftliche Rezeption außereuropäischer Kulturen. Im Zuge der Emanzipation der Kolonien und des Wandels im politischen Bewusstsein wich das einstige abwertende Bild ‚primitiver Naturvölker‘ der Überzeugung, dass alle menschlichen Kulturen als gleichberechtigt zu betrachten sind.

Durch die expositorische Hervorhebung der Zusammenhänge zwischen Ethnologie und Kolonialismus rücken statt der Besonderheiten außereuropäischer Kulturen die Eigenheiten europäischer Gedankenwelten ins Zentrum des Interesses. Der eurozentrische Blick wird seiner Selbstverständlichkeit enthoben und selbst zum Gegenstand der Ausstellung.

³⁹⁷ Groschwitz, Helmut: Begegnungen mit Lebenswelten, S. 251.

3. Die Suche nach der neuen Mitte: Veränderte Perspektiven auf Ethnografica in Deutschland und Südafrika



Abbildung 9: Expositorisches Arrangement zur Thematik „Begegnung und Aneignung“, Rautenstrauch-Joest-Museum Köln, Dezember 2014, Foto: Alexander-Ferdinand Kiesel.

Im Begleitbuch zur Schau wird die Vorgehensweise des Rautenstrauch-Joest-Museums bei der Gestaltung der präsentierten musealen Erlebnis- und Erfahrungswelt als entscheidender Teil der beabsichtigten gesellschaftlichen und pädagogischen Wirkung über die eigenen vier Wände hinaus beschrieben: „Die Ausstellungsgestaltung arbeitet mit Mitteln der Szenografie. Jedes Thema entwickelt sich in einem eigenen Raum, in welchem sich die Objekte mit ihrer Aura entfalten. Das jeweilige Raumbild, zu dem die gesamte Innenarchitektur inklusive der Gestaltung des Bodens, der Wände und der Decke ebenso beiträgt, wie die Grafik und die Lichtführung, verstärkt die Inhalte des Themas.“³⁹⁸

Museumstheoretisch gewendet zielt die Storyline des Rautenstrauch-Joest-Museums auf einen spezifischen Effekt hin, der Museen zu Orten macht, „wo die Entfremdungen in kognitiv produktive Befremdungen, als Vorbedingungen für Verstehensakte, umgesetzt werden können.“³⁹⁹ Dinge werden demnach im Museum platziert, weil sie Instrumente des Verstehens und Lernens sind und als Mittler zwischen historisch, geografisch oder intellektuell fremden Welten fungieren können.

³⁹⁸ Engelhard: Das neue Rautenstrauch-Joest-Museum, S. 12.

³⁹⁹ Korff, Gottfried: Dimensionen der Dingbetrachtung. Versuch einer museumskundlichen Sichtung, in: Hartmann, Andreas, Peter Höher, Christiane Cantauw, Uwe Meiners, Silke Meyer (Hgg.): Die Macht der Dinge. Symbolische Kommunikation und kulturelles Handeln. Festschrift für Ruth-E. Mohrmann, Münster 2011, S. 11-26. Hier: S. 18.

Sie sind in dieser Konstellation nicht der eigentliche Zweck des Ausstellens, sondern erlangen ihre Bedeutung durch eine thematische Rahmung.⁴⁰⁰

Aus dieser grundsätzlichen Ausrichtung des Rautenstrauch-Joest-Museums auf die Konstruktion von didaktischen Merk- und Lernwelten heraus ist das Ausstellungsmodul „Vorurteile – Der verstellte Blick“ entstanden. Besucher treffen dort auf einen „Klischeecontainer“⁴⁰¹, in dem diverse Felder und Bestandteile der deutschen Afrika-Rezeption aufgegriffen, expliziert und konterkariert werden.

Bereits der Eingangsbereich des Kubus (Abbildung 10) ist mit Fragen versehen, die sich eindeutig an ein weißes Publikum richten – jene Besuchergruppe also, die dereinst den idealen Betrachter ethnografischer Ausstellungen darstellte.⁴⁰² Allerdings wird diese scheinbar gesicherte Position in diesem Arrangement durch das direkte und kritische Hinterfragen des Besucher-Selbst erschüttert. Dabei wird innerhalb des expositorischen Ensembles mit dem Mittel der Umkehrung alltäglicher Situationen gearbeitet. Der Besucher sieht sich beim Blick auf den Boden der Zugangsrampe zum Container textlich gefassten Nachfragen und implizierten An- und Vorwürfen ausgesetzt. Er kann nun nicht mehr als quasi-teilnahmsloser Beobachter agieren, sondern wird zum Teilnehmer der Ausstellung. Die Intensität der Fragen steigert sich in Richtung des Eingangs zum Innenraum des Kubus und nähert sich am oberen Ende der kurzen Rampe einem negativen Höhepunkt. Findet sich am unteren Rand noch die Frage: „Wann haben Sie zum ersten Mal gemerkt, dass Sie weiß sind?“ werden die Fragen zunehmend persönlicher und gehen über die Stationen „Werden Sie öfter auf Ihre weiße Hautfarbe angesprochen?“ und „Haben Sie Weiße als Freunde?“ am Kulminationspunkt schließlich mit der Formulierung „Haben Sie schon einmal eine Wohnung nicht bekommen, weil Sie weiß sind?“ in eine Ebene über, auf der die rassistische Diskriminierung aufgrund der Hautfarbe sich in den Lebensumständen der betroffenen Personen manifestiert. Der dargestellte Fragenkatalog zeigt damit auf, wie sich aus scheinbar harmlosen und alltäglichen Phrasen Zuschreibungen entwickeln können, die als anders

⁴⁰⁰ Vgl. dazu Thiemeyers Unterscheidung von Szenografie und Inszenierung: Thiemeyer: Inszenierung, S. 60-61.

⁴⁰¹ Himmelheber, Clara: Objektlos, aber nicht gegenstandslos. Die Präsentation von Gegenwart in der Dauerausstellung des Rautenstrauch-Joest-Museums – Kulturen der Welt, in: Elpers, Sophie, Anna Palm (Hgg.): Die Musealisierung der Gegenwart. Von Grenzen und Chancen des Sammelns in kulturhistorischen Museen, Bielefeld 2014, S. 165-176. Hier: S. 169-170.

⁴⁰² Bennett: The Birth of the Museum, S. 59-105; Claasen/Howes: Museum as Sensescape; Bennett, Tony: Der bürgerliche Blick. Das Museum und die Organisation des Sehens, in: von Hantelmann, Dorothea, Carolin Meister (Hgg.): Die Ausstellung. Politik eines Rituals. Zürich, Berlin 2010, S. 47-77.

3. Die Suche nach der neuen Mitte: Veränderte Perspektiven auf Ethnografica in Deutschland und Südafrika

wahrgenommene Personen in einer marginalen Position verorten, in der sie systematisch und ungestraft benachteiligt werden können.



Abbildung 10: Eingangsbereich des „Klischeecontainers“, Rautenstrauch-Joest-Museum Köln, Dezember 2014, Foto: Alexander-Ferdinand Kiesel.

Der Eingangsbereich des Klischeecontainers im Rautenstrauch-Joest-Museum ist im Foucault'schen Sinne spiegelartig konzipiert: Gerade weiße Personen müssen sich der Frage stellen, ob und wann sie gegenüber anderen Personen genau so oder ähnlich agieren, wie es die dargestellten Fragen suggerieren und was sie tun, um solchen Verhaltensweisen aktiv entgegenzutreten. Ganz bewusst greift die museale Darstellung an dieser Stelle die lebensweltliche Situation der Museumsbesucher auf und generiert sich als dynamische Intervention gegen eingespielte Verhaltensmuster. Indem alltagsweltliche Situationen und Erfahrungen umgekehrt und verfremdet werden, wächst die Befremdung und macht einen innovativen und veränderten Umgang mit der eigenen Identität möglich.

Die charakteristische Kubus-Form, in der sich die Beschäftigung mit der Thematik des verstellten Blickes dem Besucher im Rautenstrauch-Joest-Museum darbietet, eröffnet aber nicht nur durch die direkten Fragestellungen am Eingang neue Denkräume, sondern nutzt alle Möglichkeiten der Dreidimensionalität zur Interaktion mit dem Publikum. Eine Besonderheit innerhalb der Ausstellung des Kölner Museums bildet der Container dabei schon allein dadurch, dass er ganz klar auf ein bestimmtes Problemfeld abhebt: Die Betonung des Schwarz-Seins als Folie der

Vorurteile spricht zugleich das europäisch-deutsche Verhältnis zu Afrika an. Anders als in anderen Bereichen der Ausstellung steht hier nicht der vergleichende, transkulturelle Umgang mit bestimmten Phänomenen im Vordergrund, sondern das hierarchische Verhältnis zwischen unterschiedlichen Völkern und Kulturen und seine (pseudo-)wissenschaftliche Begründung in Vergangenheit und Gegenwart.

In seiner symbolischen Aufgeladenheit lässt der Container dem Betrachter dabei kaum Platz, Ruhe zu finden oder die eigene Sichtweise auf die (neo-)koloniale Ordnung der Welt zu rechtfertigen. Dicht gedrängt werden die gängigsten europäischen Vorstellungsmuster von Afrika aufgegriffen und in ihrer Eigenschaft als konstruierte Erzählungen über das Andere entlarvt und vorgeführt. In der Auseinandersetzung mit den Schlagworten ‚kannibalisch‘, ‚triebhaft‘, ‚kindlich‘, ‚hilfsbedürftig‘, ‚wild‘, ‚dörflich‘, ‚faul‘ und ‚arm‘ sowie ‚dienend‘ werden die Besucher dabei sowohl um den Kubus herum als auch in den Kubus hinein geführt. Geleitet und begleitet wird diese Bewegung durch den Einsatz mannigfaltiger sensorischer und multimedialer Instrumente.

Ein recht simples Mittel der Inszenierung fällt dabei besonders beim äußeren Umrunden des Ensembles ins Auge: Während die Außenwand des Kubus durchgängig in einer Art mattem Schwarz gehalten ist, sind die darin integrierten thematischen Schaukästen rot unterlegt und wecken allein schon durch dieses Design die Aufmerksamkeit des Betrachters. Außerdem sind die einzelnen thematischen Felder meist durch Zitate von bekannten Persönlichkeiten, frühen Afrikaforschern, Propagandisten und Protagonisten des Kolonialismus oder aus dem Alltag Europas gekennzeichnet. In großen Lettern ist ein Vers aus einem deutschen Kindergedicht zu lesen, in dem es heißt: „... denn von Natur aus ist nichts wohl träger als so ein faultierhafter N...“. Gerade die Auslassung des Wortes ‚Neger‘,⁴⁰³ das im Original des Gedichts steht, zeitigt einen pädagogischen Effekt: Reflexhaft können viele Besucher den Vers wohl zu Ende führen, obwohl der entscheidende Begriff gar nicht da steht. Dieses Verhalten ist freilich nicht einfach nur ein Spiel mit der Erwartungshaltung, sondern soll vielmehr zum Nachdenken anregen. Neben den einzelnen thematischen Nischen sind dann noch detaillierte Erklärtexte zu finden, die

⁴⁰³ Es handelt sich bei diesem Wort um einen stark vorurteilsbeladenen Begriff, der von vielen Schwarzen als Beleidigung aufgefasst wird. Um stereotypisierende Wiederholungen zu vermeiden, wird er im Rautenstrauch-Joest-Museum nie ausgeschrieben. Obwohl ich mir der Gefahr der Reproduktion kolonial-rassistischer Vorstellungswelten bewusst bin, verwende ich den Begriff an dieser Stelle um die Plastizität des Fallbeispiels zu steigern.

nicht nur die einzelnen Exponate beschreiben, sondern zudem aufzeigen, wie diese dazu beitragen, eine spezifische Vorstellung von Afrika zu prägen.

Eine gewisse Prominenz kommt in diesem Zusammenhang der Figur des so genannten „Nickn...“⁴⁰⁴ zu, die in kirchlich-religiösen Kontexten noch bis weit nach dem Zweiten Weltkrieg dazu benutzt wurde, Spenden für die hilfsbedürftigen Heiden in Afrika zu sammeln. Unter dem Wahlspruch „Willst Du den Heiden Hilfe schicken, so lass mich Ärmsten freundlich nicken“, den auch das Ausstellungs-Ensemble aufgreift, waren die deutschen Kirchgänger dazu aufgefordert, Münzen in eine schwarze Kinderskulptur zu werfen. Diese nickte anschließend dankbar und zeigte sich so erkenntlich für das Almosen. Der ‚Nickn...‘ steht damit symbolisch für die teils enge Verbindung der Gedankenwelt von christlicher Mission und Kolonialismus. Gerade dem Christentum galten die heidnischen Völker Afrikas als minderwertig und hilfsbedürftig, so dass es praktisch als heilige Pflicht verstanden wurde, ihnen mit allen verfügbaren Mitteln den Weg zum rechten und wahren Glauben zu weisen. Obwohl der Einsatz der ‚Nickn ...‘ in Kirchen heute nicht mehr üblich ist, stehen sie beispielhaft dafür, warum rassistisch-koloniale Attribute sich bis in die Gegenwart hinein im europäisch-deutschen Afrika-Diskurs als wirkmächtig erweisen konnten. Der Begleittext in der Kölner Ausstellung teilt dazu mit: „Die Figuren werden auch heute noch produziert und unter anderem in Wallfahrtsorten verkauft. Meist werden sie heute – vermeintlich politisch korrekt – als ‚Nicker‘“⁴⁰⁵ bezeichnet.“ Ein kritischer Umgang mit dem Afrika-Bild, das hier auf die Größe einer Spendendose komprimiert wird, findet somit nicht statt; die Erzählung vom hilfsbedürftigen Afrikaner, die auch Grundlage für die Einrichtung und Aufrechterhaltung kolonialer Regime war, scheint noch immer glaubwürdig.

Der begehbare Innenraum des Containers ist thematisch analog zu dessen Äußeren aufgebaut und orientiert sich an denselben Schlagworten. Allerdings befindet sich der Betrachter hier in einem gänzlich weiß gehaltenen Raum⁴⁰⁶, auf dessen Wände

⁴⁰⁴ An dieser Stelle orientiere ich mich an den Begrifflichkeiten, die innerhalb der Ausstellung des Rautenstrauch-Joest-Museums Anwendung finden.

⁴⁰⁵ Die lautmalersche Nähe zur rassistischen Beleidigung ‚Nigger‘ zeigt bereits auf, dass der Versuch gescheitert ist, den ‚Nickn...‘ durch die Umbenennung zu entkolonisieren.

⁴⁰⁶ Die spezifische Gestaltung und Architektur des Klischeecontainers kann auch als Anspielung auf die bekannte Konnotation des Museums als *white cube* verstanden werden. Sie wird dabei ironisch gebrochen: Einerseits wird sie aus dem Feld des Kunstmuseums in die Sphäre ethnologischer Ausstellungen übertragen, andererseits bezieht sich die Bezeichnung *white cube* in diesem Zusammenhang auch darauf, dass ethnologische Museen vorrangig eine Sache der Weißen sind – das Gros der Kuratoren und Besucher stammt aus der westlichen Hemisphäre. Den Kubus als

Bilder, Stichworte, Zitate und Fragen projiziert werden. Möchte er sich eingehender mit einem Themenfeld auseinandersetzen, ist der Besucher gezwungen, selbst aktiv zu werden und eines der diversen Türchen zu öffnen, hinter dem sich zusätzliches Material verbirgt. Diese spezifische Anordnung lässt sich symbolisch verstehen: Innerhalb einer normierten, weißen Welt, in der bestimmte Aussagen und Betrachtungsweisen alltäglich sind und dadurch Geltung beanspruchen können, liegt es in der Verantwortung jedes Einzelnen, hinter die Kulissen zu blicken und vordergründige Annahmen kritisch zu hinterfragen.⁴⁰⁷

Im Inneren des Kubus liegt der Fokus neben den Erklärtexten, die sich auf der Innenseite der Türchen finden, unter anderem auf bildlichen und audio-visuellen Darstellungen der afrikanischen Lebensrealität.⁴⁰⁸ Teilweise korrespondieren die Elemente, die von innen betrachtet werden können, dabei mit jenen Objekten, die von außen sichtbar sind, wodurch bestimmte Vorurteile und Stereotype noch stärker angegriffen werden können. Unter dem Stichwort ‚dörflich‘ ist von außen eine Gruppe von Zinnfiguren zu sehen, die das typisch afrikanische Dorf darstellen sollen. Dabei lassen sich einige Merkmale feststellen, die dauerhaften Eingang in die kollektive europäische Imagination von Afrika gefunden haben – seien es nun die Tätigkeiten, denen die Menschen nachgehen, die Kleidung, die sie tragen oder die Häuser, in denen sie wohnen. Das Stereotyp vom einfachen, ruhigen und ländlichen afrikanischen Leben hat sich so sehr verfestigt, dass die meisten Besucher des Museums überrascht sein dürften, wenn sie daran erinnert werden, dass einige der größten urbanen Ballungszentren der Erde in Afrika liegen. Im Rautenstrauch-Joest-Museum wird dies durch Aufnahmen aus dem betriebsam-hektischen städtischen Leben Nairobis dargestellt. Die Differenz zwischen dem Dorf der Zinnfiguren und der

expositorische Auseinandersetzung mit den klassischen Darstellungsformen des Kunstmuseums zu werten, eröffnet eine weitere Dimension der „Selbstkritik als Programm“, die Schmidt-Linsenhoff als konstitutiv für die Ausstellung des Rautenstrauch-Joest-Museums sieht: Sie geht dabei insbesondere auf den Ausstellungsbereich „Ansichtssachen?! Kunst“ ein, der sich an den Klischeecontainer anschließt. Dort geht es um die Möglichkeiten der Inszenierung von Objekten im Museum und die damit verbundene Wertung der Dinge als Kunst oder Alltagsgegenstand. Eine produktive Auseinandersetzung mit der Problematik, die den Betrachtern neue Perspektiven eröffnet, findet dabei ihrer Ansicht nach jedoch nicht statt. Stattdessen werden die traditionellen Abgrenzungen von Ethnologie und Kunst vorgeführt. Schmidt-Linsenhoff zieht das Fazit: „Mit der Entscheidung für Folklore und gegen künstlerische Museumskritik suggeriert das RJM eben dieses Geschichtsbild, von dem es sich im Katalogtext energisch distanziert.“ (Schmidt-Linsenhoff: Institutionelle Selbstkritik und visueller Diskurs, S. 264-268, wörtliches Zitat: S. 268); eine ähnliche Interpretation findet sich bei Lidchi, Henrietta: *Where Objects Unfold their Aura. New Galleries at the Rautenstrauch-Joest-Museum*, in: *Paideuma* 60 (2014), S. 231-245. Hier: S. 237-238.

⁴⁰⁷ Himmelheber: Objektlos, aber nicht gegenstandslos, S. 169.

⁴⁰⁸ Himmelheber: Objektlos, aber nicht gegenstandslos, S. 170.

realen Stadt könnte kaum größer sein. Imagination und Wirklichkeit treffen hier beim kritischen Blick durch die weiße Wand direkt aufeinander.

Die Differenz zwischen der alltagsweltlichen Wahrnehmung und den damit verbundenen Zuschreibungen an Schwarze und Weiße kommt in der Kölner Auseinandersetzung mit einschlägigen Vorurteilen darüber hinaus an jenen Stellen zur Geltung, in denen es um die Annahmen geht, Schwarz-Sein sei synonym mit Wildheit und Kindlichkeit. Wird aus dem Innenraum des Containers heraus das Türchen unter dem Schlagwort ‚kindlich‘ geöffnet, sehen sich die Besucher mit einem Filmbeitrag konfrontiert, in welchem die einzelnen Strophen des Kinderliedes „Zehn kleine N...“ aus Sicht unterschiedlicher schwarzer Personen analysiert werden. Teils wirken die Reaktionen dabei überraschend rational, teils überwiegt eine verständliche Emotionalität der Betroffenen – in jedem Fall aber werden die Inhalte des oftmals als eigentlich harmlos apostrophierten Gesangs an dieser Stelle auf diejenigen zurückgespiegelt, die den Text seit ihrer Kindheit kennen und ihn ohne großes Nachdenken zu rezitieren in der Lage sind. Da drängt sich die Frage auf: Wie ist das Gefühl einer zivilisatorischen Überlegenheit, welches zur Entstehung dieses Liedes beigetragen hat und somit bis heute in ihm mitschwingt, zu rechtfertigen und aufrechtzuerhalten, angesichts dessen, dass man sich über die Unfähigkeiten, das Leid und den Tod derjenigen Personen, über die man singt, amüsiert?

Bei der Beschäftigung mit dem Aspekt ‚Wildheit‘ wird den Besuchern ein Video gezeigt, auf dem die weißen Zuschauer eines Fußball-Spiels jede Ballberührung schwarzer Spieler mit Affenlauten bedenken. Angesichts solcher Verhaltensweisen, die bis vor wenigen Jahren üblich waren und von der Mehrheits-Gesellschaft zumindest im eingehegten Raum des Fußball-Stadions akzeptiert wurden, stellt sich die Frage, auf welcher Seite die Wildheit zu verorten ist. Allerdings wird diese Problematik nicht explizit verbalisiert – der Besucher wird mit den Bildern der wirklichen Geschehnisse allein gelassen und dazu genötigt, sich selbst mit den gesammelten Eindrücken auseinanderzusetzen. Der Prozess der Entfremdung vom Eigenen erfährt an dieser Stelle unzweifelhaft einen Höhepunkt, zumal die soziale und kulturelle Kluft, die sich vor nicht allzu langer Zeit (vorgeblich) noch zwischen den bürgerlich-gebildeten Museumsgängern und der Masse der Fußballfans auftat, heute aufgelöst erscheint.

3. Die Suche nach der neuen Mitte: Veränderte Perspektiven auf Ethnografica in Deutschland und Südafrika

Die Ausstellung des Rautenstrauch-Joest-Museums illustriert mit ihren expositorischen Ausführungen im Klischeecontainer mithin das weitgehend unkritische Verhältnis der meisten weißen Europäer zu dem kolonialen Vermächtnis, welches alltäglichen kulturellen Praktiken inhärent ist. Indem es die Verortung des Eigenen in der Welt damit sichtbar macht, stellt es dessen festgelegte Position zugleich in Frage und regt zum Nachdenken an. Die Spiegel-Funktion sorgt in diesem Zusammenhang mithin dafür, dass das Museum zu einem Raum der Illusion transformiert,⁴⁰⁹ in welchem durch die Mittel der Inversion und Konfrontation nicht nur der konstruierte Charakter der eigenen Identität offenbar wird, sondern in dem sich auch Möglichkeitshorizonte eröffnen, die aufzeigen, wie die Welt aus anderer Perspektive aussieht und sogar, wie die Welt anders geordnet werden könnte.

Diese Infragestellung der Weltsicht verbindet den Container mit vor- und nachfolgenden Ausstellungseinheiten, die sich intensiv mit der Frage des Sammelns und Kategorisierens im Museum auseinandersetzen. Auf einer Weltkarte werden unter dem Titel „Die Welt in der Vitrine: Museum“ die Herkunftsorte der Objekte verzeichnet, die im Depot des Rautenstrauch-Joest-Museums lagern (Abbildung 11). Deutlich tritt dabei der Zusammenhang zwischen den Sammlungstätigkeiten des Museums und den kolonialen Aktivitäten Deutschlands vor dem Ersten Weltkrieg zum Vorschein, wie ein erläuternder Text festhält:

Die Jahrzehnte vor dem Ersten Weltkrieg gelten als die Blütezeit ethnografischen Sammelns. Die kolonialen Strukturen jener Zeit erleichterten Museen und Sammlern den Zugang zu den okkupierten Gebieten und somit auch die Beschaffung von Objekten. [...] Das 1901 gegründete Rautenstrauch-Joest-Museum besaß 1918, am Ende der deutschen Kolonialzeit bereits mehr als 33 400 Objekte, von denen über dreißig Prozent aus den deutschen Kolonien stammten. Wenngleich die meisten Völkerkundemuseen sich stets als wissenschaftliche Institutionen verstanden und koloniale Belange in ihrer Arbeit eine Nebenrolle spielten, profitierten sie auf diese Weise doch von der kolonialen Politik.

Die Weltkarte ist auf einer Glasfläche angebracht, die den Blick auf den Vorurteils-Container freigibt. Dadurch wird eine Verbindung zwischen den beiden Elementen hergestellt, die als Transparenz des expositorischen Subjekts gelten kann: Das Wissen des Museums ist geprägt von den dominanten Diskursen seiner Umwelt und ist nicht apolitisch-neutral. Die Anordnung des Ausstellungsensembles ermöglicht den Besuchern zudem, die thematisierten Arbeitsbereiche des Museums sowie das Verhalten anderer Besucher durch die Glasscheibe zu betrachten. Das Museum wird so selbst zu einer Welt in der Vitrine. Diese Veränderung des Blickwinkels hebt die

⁴⁰⁹ Foucault: Andere Räume, S. 45.

3. Die Suche nach der neuen Mitte: Veränderte Perspektiven auf Ethnografica in Deutschland und Südafrika

ideologische Rahmung des Sehens und Verstehens im Museum hervor, die sich in der Verwendung von Vitrinen niederschlägt, meist aber in ihrer expositorischen Funktion unhinterfragt bleibt, wie Claasen und Howes herausarbeiten: „The traditional glass cases of the museum present little impediment to the eye but they are not ideologically transparent. As we have seen, glass cases are ideological framing devices within the larger frame of the museum itself.“⁴¹⁰



Abbildung 11: „Die Welt in der Vitrine“ – Arrangement zur Darstellung der Sammlungsbewegungen des Rautenstrauch-Joest-Museums, Rautenstrauch-Joest-Museum Köln, Januar 2016, Foto: Alexander-Ferdinand Kiesel.

Das Zustandekommen der Sammlungen des Kölner Hauses im Rahmen der kolonialen Expansion ist allerdings nicht nur ausschlaggebend für die Schaukonstellation in der Ausstellung, sondern birgt weiterreichende Probleme. Ausgehend vom Objektbestand fasst ein Wandtext die Situation von Völkerkundemuseen in der Gegenwart prägnant zusammen: „Globalisierungs- und politische Emanzipationsprozesse stellen die ethnologischen Museen mittlerweile vor neue Herausforderungen. Das betrifft die Diskussion um die Rückgabe von Kulturgütern ebenso wie das Problem einer zeitgemäßen Darstellung von Kulturen und die Suche nach neuen, gegenwartsbezogenen Sammlungsfeldern.“

Clara Himmelheber, die Afrika-Referentin des Rautenstrauch-Joest-Museum, beschreibt die Probleme, die aus dem Depotbestand des Museums bei der Entwicklung und Umsetzung der im Jahr 2010 eröffneten Dauerausstellung erwachsen: „Eine Dauerausstellung soll idealerweise die Sammlung des Hauses

⁴¹⁰ Claasen/Howes: Museum as Sensescape, S. 217.

präsentieren [...] – das Rautenstrauch-Joest-Museum besitzt jedoch wie viele andere europäische ethnologische Museen keine nennenswerte Sammlung europäischer Objekte und der Schwerpunkt seiner Sammlungen außereuropäischer Objekte“⁴¹¹ liege im Zeitalter des Kolonialismus. Das wissenschaftliche Team des Museums stand nun vor der Aufgabe, „die Diskrepanz zwischen dem historischen Schwerpunkt der Museumssammlung und dem expliziten Anspruch, auch Gegenwartsbezüge und die ‚eigene‘, europäische Gesellschaft in der Ausstellung erfahrbar zu machen“⁴¹², zu überbrücken.

Als Antwort auf diese Herausforderung wurde die Idee entwickelt, aktuelle Themen über den Einsatz audio-visueller und interaktiver Medien in die Narration der Ausstellung einzubauen.⁴¹³ Sichtbares Zeichen hierfür sind die so genannten „Blickpunkte“⁴¹⁴, die in jedem Abschnitt der Schau zu finden sind und die Betrachter in ihrer eigenen Lebensrealität abholen. Filme, Fotografien und elektronische Informationsportale stellen eine direkte Verbindung zwischen der Lebenswelt der Besucher und den behandelten Themenfeldern her.⁴¹⁵ Der kulturvergleichende Ansatz des Hauses bezieht auf diese Weise die Betrachter selbst, ihre Position in der Gesellschaft sowie ihre Gewohnheiten und Empfindungen mit in die Erzählung ein. Dies gilt umso mehr, als die Themen der Blickpunkte „nicht enzyklopädisch angelegt“ sind, wie Himmelheber ausführt: „Vielmehr wurden sie in zahlreichen Gesprächen der Kuratorinnen und Kuratoren mit Studierenden entwickelt und ihre Inhalte sollen flexibel zu aktualisieren, zu ergänzen oder auszutauschen sein.“⁴¹⁶ Diese Ausgestaltung der Schau soll das Museum auch für jugendliche Besucher attraktiver machen. Der angebotene interaktive Wissensraum entspreche ihrem täglichen Informationsverhalten.⁴¹⁷

Das grundlegende Problem der Funktion des ethnologischen Museums in einer globalisierten Welt wird durch diese Herangehensweise auf die Ebene der Kommunikation zwischen der Institution und dem idealen Besucher in der konkreten Ausstellungssituation verschoben. Die weiterreichende Frage nach der

⁴¹¹ Himmelheber: Objektlos, aber nicht gegenstandslos, S. 166.

⁴¹² Himmelheber: Objektlos, aber nicht gegenstandslos, S. 166.

⁴¹³ Himmelheber: Objektlos, aber nicht gegenstandslos, S. 167

⁴¹⁴ Himmelheber: Objektlos, aber nicht gegenstandslos, S. 168-169.

⁴¹⁵ Lidchi: Where Objects Unfold their Aura, S. 240-241.

⁴¹⁶ Himmelheber: Objektlos, aber nicht gegenstandslos, S. 169.

⁴¹⁷ Himmelheber: Objektlos, aber nicht gegenstandslos, S. 170. Himmelheber bezieht sich dabei auf eine hausintern diskutierte Studie von Matthias Hamann zum Besucherverhalten im Rautenstrauch-Joest-Museum.

3. Die Suche nach der neuen Mitte: Veränderte Perspektiven auf Ethnografica in Deutschland und Südafrika

gesellschaftspolitischen Relevanz völkerkundlicher Museen für das lokale Publikum und die internationalen Beziehungen zwischen Europa und dem gesammelten Anderen bleibt jedoch bestehen.

Das Rautenstrauch-Joest-Museum versucht Antworten darauf zu entwickeln, indem es auf einem großen Tisch, den die Besucher umrunden können, die Aufgaben des Museums darstellt und die historische Entwicklung analysiert, die sich in den Bereichen Sammeln, Forschen, Bewahren und Vermitteln seit der Gründung des Hauses ergeben haben. Daraus werden Schlussfolgerungen für die Position völkerkundlicher Museen in der globalisierten Gesellschaft gezogen. Betont werden dabei insbesondere die zunehmende Dialogizität des Wissens über das kulturell Fremde und die Möglichkeit indigener Bevölkerungsgruppen, Einfluss auf ihre Repräsentation im Museum zu nehmen. So heißt es etwa unter der Überschrift „Forschung für wen?“:

Besonders im Falle ehemals schriftloser Gesellschaften bilden ethnologische Berichte oft die einzigen vorhandenen historischen Quellen. Faktisch verfügt die Ethnologie damit über ein Deutungsmonopol bei der Darstellung dieser Kulturen. Heutzutage sind die Berichte zunehmend auch den erforschten Gesellschaften selbst zugänglich. Finden sie sich darin angemessen wiedergegeben, welchen Nutzen sehen sie in der Forschung und wie beurteilen sie die Rolle des Ethnologen? Das Spektrum reicht von Akzeptanz und Nutzung ethnologischer Forschung bis hin zu Kritik und Ablehnung.

Bemerkenswert ist, dass hier im Zusammenhang mit der Erforschung des Anderen ein Topos aufgerufen wird, der die Sammlungs- und Forschungsbemühungen früher Ethnologen in den Kontext des Bewahrens indigener Traditionen stellt. Dazu passt ein Wandtext in der Ausstellung, der das „Museum als Kulturarchiv“ definiert: „Ethnologische Museen sammeln Objekte aus aller Welt, die ohne museale Verwahrung meist unwiederbringlich verloren wären. Sie gehören zum kulturellen Erbe von Gesellschaften, die heute oftmals über keine eigenen Zeugnisse ihrer Vergangenheit mehr verfügen.“

Der reflexiven Ausrichtung der Ausstellung im Rautenstrauch-Joest-Museum gemäß wird dieser Aspekt in der Auseinandersetzung mit der Wirkung und Entwicklung ethnologischer Praktiken ausführlich diskutiert. So informieren zusätzliche Texte auf dem Forschungstisch der Ausstellung über die Frage „Was und wozu sammeln Museen heute?“. Den Anspruch, „die Kulturen der Welt umfassend zu dokumentieren“, haben die völkerkundlichen Museen demnach inzwischen aufgegeben und sind sich der Tatsache bewusst, dass in ihren Sammlungen nur „Ausschnitte oder Fragmente einer Kultur“ zu finden sind. Aktuell wird die Frage

aufgeworfen, wie damit umzugehen ist, dass „Plastikwaren, T-Shirts oder Handys Eingang in den Alltag“ indigener Gesellschaften gefunden haben: „Sollen ethnologische Museen solche Objekte in ihren Sammlungsbestand integrieren oder sich auf das Sammeln der Dinge beschränken, die auf lokale Traditionen zurückgehen? Und ist es heute noch angemessen, die eigene Gesellschaft in der Sammlung auszusparen und so eine im 19. Jahrhundert entstandene Trennung zwischen ‚uns‘ und den ‚Anderen‘ fortzuführen?“

Ebenso wird das „Sammelfieber“ beschrieben, das die Ethnologie in der Blütezeit des Imperialismus erfasste: Die Sorge vor dem baldigen Verschwinden der indigenen Bevölkerungsgruppen habe zu einer erhöhten Nachfrage nach einschlägigen Objekten geführt, die den „Ausverkauf [der betreffenden Kulturen; F.K.] oftmals beschleunigte.“ In der Folge stellten einheimische Produzenten „Imitate und Souvenirs eigens für den Verkauf an Europäer“ her. Die koloniale Sammelbewegung hatte also nicht nur einen Transfer von Wissen und Objekten von der Peripherie in die Metropole zur Folge, sondern trug auch zur Ausbildung von stereotypen Fremd- und Eigenbildern indigener Gemeinschaften bei. Nur durch die ständige Reproduktion dessen, was die Europäer als typisch für bestimmte Gruppen ansahen, konnten diese ihren eigenständigen und autonomen Status bewahren und unterstreichen.⁴¹⁸ Gleichsam gewann die europäische Vorstellungswelt damit auch die Deutungsmacht über das Selbstverständnis der indigenen Bevölkerung. So gesehen geben ethnografische Ausstellungen bis heute Einblick in das grundlegende koloniale Narrativ, wie Mieke Bal behauptet: „Aber das ist weder die Geschichte der dargestellten Völker noch die Geschichte der Natur, sondern die Geschichte des Wissens, der Macht und der Kolonisierung, die Geschichte von Macht/Wissen.“⁴¹⁹

Trotz des zur Schau gestellten Bewusstseins um die Problematik des Sammelns der Anderen schreibt sich das Rautenstrauch-Joest-Museum in prominenten Elementen der Ausstellung in die Narration der ‚Rettungsethnologie‘⁴²⁰ ein. Neben dem bereits zitierten Wandtext zum Thema „Sammeln und Bewahren“ wird dies insbesondere in einem Raum augenfällig, der dem Leben und den Leistungen des Weltreisenden

⁴¹⁸ Bhabha: Frage des Anderen.

⁴¹⁹ Bal: Kulturanalyse, S. 113.

⁴²⁰ Diesen Terminus verwendet etwa Modest, der von diesem Ursprung des ethnografischen Sammelns aus seine Perspektive auf die aktuellen Aktivitäten von ethnologischen Museen entwickelt: Modest, Wayne: Ethnografische Museen. Spannungslinien, in: Habsburg-Lothringen, Bettina (Hg.): Dauerausstellungen. Schlaglichter auf ein Format, Bielefeld 2012, S. 81-90. Hier: S. 83.

3. Die Suche nach der neuen Mitte: Veränderte Perspektiven auf Ethnografica in Deutschland und Südafrika

Wilhelm Joest gewidmet ist, auf dessen Sammlungen die Existenz des Kölner Hauses gründet. Die Präsentation von Objekten aus dieser Ursprungskollektion erfolgt in großen Reisekisten, die mit den Namen der jeweiligen Herkunftsregion bedruckt sind (Abbildung 12). Das Konvolut der Objekte entfaltet die Wirkung von weitgehend unsystematisch geordneten Mitbringsele aus aller Welt. Unter der Überschrift „Der Sammler“ heißt es dazu: „Joest trägt auf seinen Reisen mehrere tausend Objekte zusammen, die er teils an Museen verschenkt, teils seiner Privatsammlung einverleibt. Ein wesentliches Motiv seines Sammeleifers ist ‚zu retten, was zu retten ist‘. [...] Joest sammelt Alltags- und Ritualobjekte ebenso wie Souvenirs – oftmals in ganzen Serien. Meist erwirbt er die Stücke durch Tausch oder Kauf; manche erhält er als Geschenk.“

Die Anordnung der Objekte als wertvolles Reisegepäck entspricht dem Zugriff Joests auf fremde Kulturen, der weniger von analytischen Fragestellungen als von einer steten Faszination für das Fremde geprägt ist. So wird zu seinen Afrikareisen erläutert:

Von allen Kontinenten besucht Joest Afrika am häufigsten. Zwischen 1874 und 1892 bereist er mehrfach Nordafrika. Seine Fahrten nach Ägypten und durch den Maghreb haben meist den Charakter von Bildungsreisen mit Besichtigungen von Tempeln und Städten. Eine Schiffsreise führt ihn 1883/1884 ins südliche Afrika. Neben ethnografischen Studien interessieren ihn hier die soziale und politische Lage sowie das Zusammenleben der europäisch- und afrikanischstämmigen Bevölkerungsgruppen. Bei aller Aufgeschlossenheit bleibt Joest dem eurozentrischen Denken seiner Zeit verhaftet, das die Europäer über die Afrikaner stellt.



Abbildung 12: Objekte in Reisekisten – Arrangement über die Aktivitäten des Wilhelm Joest, Rautenstrauch-Joest-Museum Köln, Dezember 2014, Foto: Alexander-Ferdinand Kiesel.

Der Aspekt des Eurozentrismus ist zudem prägend für Joests populäres und wissenschaftliches Wirken als Autor, wie ein weiterer kurzer Text in der Ausstellung unterstreicht:

Wilhelm Joest verarbeitet seine Reiseerlebnisse und Forschungsergebnisse in zahlreichen Büchern und Aufsätzen [...]. Er spricht mit seinen plastischen Schilderungen nicht nur die Fachwelt an. Den Vorstellungen seiner Zeit entsprechend sieht er die Europäer unangefochten an der Spitze der Zivilisation, und von dieser Warte aus beurteilt er mitunter abfällig die Menschen, denen er begegnet. Andererseits erkennt er Gemeinsamkeiten zwischen „Wilden“ und Europäern, die ihm jeglichen europäischen Dünkel als grundlos erscheinen lassen.

Der grundsätzliche Respekt Joests gegenüber den fremden Kulturen, die er erkundet, wird im Arrangement der Ausstellung durch ein Zitat aus dem Jahr 1887 unterstrichen, welches an einer Wand des Raumes appliziert ist: „Die Zeiten, während derer der Europäer mit souveräner Verachtung auf den Naturmenschen, den ‚Wilden‘ herabsah, sind vorbei.“ Dazu passt, dass Joest sich kritisch zum Erwerb deutscher Kolonien in Übersee äußerte.⁴²¹ Zusammen mit der Tatsache, dass das Rautenstrauch-Joest-Museum keine eigenen Sammelexpeditionen durchführte, sondern stets auf Schenkungen und Ankäufe angewiesen war,⁴²² entsteht der Eindruck, das Kölner Haus sei weniger stark in die hierarchischen Strukturen von Imperialismus und Kolonialismus eingebunden als andere ethnografische Institutionen.

Obwohl in den textlichen Ausführungen immer wieder auf die Verwobenheit von Joests Denken und Handeln in die dominanten Diskurse seiner Zeit verwiesen wird, scheint in der visuell fassbaren Komposition der Schau ein neutral-wissenschaftliches, apolitisches Interesse als konstituierende Kraft der Sammlungen durch. Der Aufbau des Weltreise-Raums und seine Fokussierung auf das Leben und Wirken von Wilhelm Joest schafft in der Ausstellung des Kölner Rautenstrauch-Joest-Museums mithin ein spezifisches Identifikationsangebot: Auch die Besucher des Hauses lassen sich von der Neugier auf das Fremde anleiten und möchten dessen Spezifika erkunden. Sie befinden sich damit in derselben Entdecker-Situation wie Joest. Die koloniale Aufteilung der Welt im Museum wird mit Verweis auf den Gewährsmann Joest entproblematisiert.⁴²³

⁴²¹ Fenner, Burkhard: „Eine Sammelstelle für den stofflichen Kulturbesitz der fremden Völker“ – Das Rautenstrauch-Joest-Museum, in: Bechhaus-Gerst, Marianne, Anne-Kathrin Horstmann (Hgg.): Köln und der deutsche Kolonialismus. Eine Spurensuche, Köln 2013, S. 131-137. Hier: S. 132-133.

⁴²² Fenner: „Eine Sammelstelle für den Kulturbesitz der fremden Völker“, S. 133-134.

⁴²³ Lidchi: Where Objects Unfold their Aura, S. 234.

Das „Primat des Raumes“⁴²⁴, das die atmosphärische Gestaltung der Ausstellung im Rautenstrauch-Joest-Museum strukturiert, entfaltet hier eine bemerkenswerte Wirkung: Indem die Szenografie die ausgestellten Objekte aus dem Zentrum des Interesses rückt, verlieren die Exponate ihre Widerständigkeit.⁴²⁵ Stattdessen werden sie im Zuge der Konstruktion einer musealen Erfahrungswelt „irrealisiert“⁴²⁶ und bereiten so die Grundlage für ein koloniales Schauerlebnis im Museum, wie Viktoria Schmidt-Linsenhoff herausarbeitet: „Der immersive Bildraum bietet dem virtualisierten Selbst die Illusion einer Hegemonie an, die es in Wirklichkeit längst verloren hat, aber in der Heterotopie des Museums noch einmal phantasieren und voyeuristisch genießen kann.“⁴²⁷

Das Spiel mit den heterotopischen Eigenschaften des Museums wird in dieser Interpretation noch einmal gewendet: An die Stelle der irritierend-reflexiven Spiegel-Erfahrung tritt das Bild der Kompensationsheterotopie, als die Foucault Kolonien beschreibt. Für ihn sind die überseeischen Territorien der europäischen Kolonialmächte Sehnsuchtsorte der modernen Gesellschaft, die von einer klaren und vollkommenen Ordnung durchzogen sind⁴²⁸ – in ihnen sind die Schnelllebigkeit und der Drang zur beständigen Selbstpositionierung aufgehoben. Das ethnografische Museum übernimmt diese Ordnung, indem es die Rollen von Schauenden und Beschauten klar bestimmt. Im Rautenstrauch-Joest-Museum wird dieser Effekt dadurch noch gesteigert, dass die Ausstellung ein starkes Angebot zur Identifikation mit der Perspektive der Institution unterbreitet, die durch Wilhelm Joest personalisiert wird.

Es ist diese Konstellation, auf die Christian Kravagna anspielt, wenn er dem Rautenstrauch-Joest-Museum vorwirft, eine „rhetorische Modernisierung“⁴²⁹ zu betreiben. Er behauptet, die Betonung des reflexiven Potentials des Museums in der ethnografischen Kölner Museumsschau weise eine problematische „Tendenz zum Bruch mit der Geschichte“⁴³⁰ auf, die zu einer „Verschleierung von Machtfragen und

⁴²⁴ Thiemeyer: Inszenierung, S. 60.

⁴²⁵ Thiemeyer: Inszenierung, S. 60-61.

⁴²⁶ Schmidt-Linsenhoff: Institutionelle Selbstkritik und visueller Diskurs, S. 261; Lidchi: Where Objects Unfold their Aura, S. 238.

⁴²⁷ Schmidt-Linsenhoff: Institutionelle Selbstkritik und visueller Diskurs, S. 264.

⁴²⁸ Foucault: Andere Räume, S. 145.

⁴²⁹ Kravagna: Unmögliches Kolonialmuseum, S. 97; auch: Lidchi: Where Objects Unfold their Aura, S. 238.

⁴³⁰ Kravagna: Unmögliches Kolonialmuseum, S. 95.

gesellschaftlichen Rassismen“⁴³¹ beitrage statt diese offenzulegen. Konkrete objektbasierte Verflechtungsgeschichten,⁴³² die die aktive Verstrickung des Museums in das System des Kolonialismus vor Augen führen, blieben im Gestus der expositorischen Narration ausgespart: „Ein solcher Fokus auf ein selbstreflexives Museum birgt natürlich die Gefahr reiner Selbstbespiegelung, die wiederum die Herkunftskontexte der Objekte an den Rand drängt.“⁴³³ Die intensive Auseinandersetzung mit dem verstellten Blick der Europäer auf das außereuropäische Andere verstellt mithin den Blick der Ausstellung auf den eigenen Standpunkt. Statt die Perspektive des Anderen in den Mittelpunkt zu rücken, wird einzig über die Aktivitäten Europas diskutiert.⁴³⁴ Auf diese Weise überlagert die genealogische weiterhin die ethnologische Erinnerungskultur.⁴³⁵ Europa bleibt im Zentrum.

Eine Möglichkeit, diese zentrale Stellung Europas in der Interpretation von Geschichte und Gesellschaft in Frage zu stellen, ist eine revidierte Auseinandersetzung mit der frühen Menschheitsgeschichte in Afrika. Insbesondere in Südafrika ist eine Tendenz zur Neubewertung prähistorischer kultureller Erzeugnisse zu erkennen. So hat die Felskunst der San Eingang in das Nationalwappen der Rainbow Nation gefunden und trägt auf diese Weise zu einem veränderten Selbstverständnis des Landes am Kap bei. Die neue Wertschätzung für die Rock Art ist im Wesentlichen auf das Zusammenwirken aktueller archäologischer Forschungstendenzen mit einer nationalen Geschichtspolitik zurückzuführen, die nach inkludierenden Anfangserzählungen für alle Bevölkerungsgruppen sucht. Bei diesem Unterfangen spielen expositorische Projekte und bekannte Exponate aus den Museumsdepots des Landes eine Rolle. Im Folgenden arbeite ich besonders die Rolle des Origins Centre in Johannesburg heraus und versuche aufzuzeigen, wie sich in dessen Ausstellung der Einfluss der Forschungen des Rock Art Research Institutes an der University of the Witwatersrand auf die südafrikanische Erinnerungskultur manifestiert.

⁴³¹ Kravagna: Unmögliches Kolonialmuseum, S. 97.

⁴³² Beispiele und Möglichkeiten dafür finden sich bei: Förster, Larissa: Objekte aus deutschen Kolonien im Rautenstrauch-Joest-Museum, in: Bechhaus-Gerst/Horstmann (Hgg.): Köln und der deutsche Kolonialismus, S. 229-236.

⁴³³ Kravagna: Unmögliches Kolonialmuseum, S. 99.

⁴³⁴ Dieses Problem greifen Schorch und Kahanu auf, die einen intellektuell-methodologischen Lösungsansatz erörtern: Schorch, Philipp, Noelle M.K.Y. Kahanu: Anthropology's Interlocutors. Hawai'i Speaking Back to Ethnographic Museums in Europe, in: ZfK – Zeitschrift für Kulturwissenschaft 1: Der Preis der Wissenschaft (2015), S. 110-113.

⁴³⁵ Thiemeyer: Deutschland postkolonial.

3.3 Das Erbe der Felskunst: Zur Verknüpfung von Objekt, Wissenschaft und Identität

Die Ausstellung „Miscast: Negotiating the Presence of the Khoisan“, die im Jahr 1996 in der South African National Gallery in Kapstadt stattfand, verfolgte zwei Ziele: Einerseits sollte die Auseinandersetzung mit den Repräsentationspraktiken des kulturell Anderen, wie sie im Bushmen Diorama des South African Museum angewandt wurden, offenlegen, wie es dazu kam, dass die San in der kollektiven Imagination der Südafrikaner als Gemeinschaft außerhalb der Geschichte galten.⁴³⁶ Andererseits wollte Kuratorin Pippa Skotnes das reichhaltige kulturelle Erbe präsentieren, das sich in den Felszeichnungen der San manifestiert. Als Gegenentwurf zum Bushmen Diorama machte sie in ihrer Schau die linguistischen, historischen und kulturellen Dokumentationen prominent, die der deutsche Sprachforscher Wilhelm Bleek und seine Schwägerin Lucy Lloyd Mitte des 19. Jahrhunderts angefertigt hatten.⁴³⁷

In ihrer Auseinandersetzung mit den jeweiligen Überlieferungsgeschichten und Bedeutungszuschreibungen der beiden Darstellungen der San-Kultur konstatierte Skotnes einen proportionalen Zusammenhang zwischen der Sichtbarkeit des Dioramas und der Unsichtbarkeit des Archivs von Bleek und Lloyd.⁴³⁸ Die Entwicklung der letzten zwei Jahrzehnte hat diese Proportionalität nicht aufgelöst, sondern unter umgekehrten Vorzeichen eher noch weitergeführt: Während das Bushmen-Diorama im South African Museum für die Besucher heute nicht mehr zu besichtigen ist, wird in der archäologischen Sektion der dortigen Ausstellung intensiv auf die Ideen und Aufzeichnungen von Bleek und Lloyd rekurriert. Darüber hinaus ist mit dem Origins Centre der University of the Witwatersrand in Johannesburg eine Institution entstanden, deren Ausstellung sich mit südafrikanischer Felskunst auseinandersetzt und die ohne die Arbeiten von Bleek und Lloyd in dieser Form nicht denkbar wäre. Offensichtlich haben im Umgang mit dem materiellen Erbe der San die einschneidenden Veränderungen in der politischen Landschaft Südafrikas und entscheidende Verschiebungen in der Erforschung der Vergangenheit zusammengewirkt und umwälzende erinnerungskulturelle Konsequenzen gezeitigt.

⁴³⁶ Vgl. Abschnitt 1.2 der vorliegenden Arbeit.

⁴³⁷ Skotnes: *Politics of Bushman Representations*.

⁴³⁸ Skotnes: *Politics of Bushman Representations*, S. 261.

Die besondere Stellung, die die Felskunst innerhalb des geschichtspolitischen Komplexes in Südafrika einnimmt, rührt nach Skotnes' Ansicht daher, dass die Malereien und Gravuren dem zeitgenössischen Publikum Einblick in eine weit zurückliegende Vergangenheit gewähren, zu der es sonst kaum einen Zugang hat. Gleichzeitig ist sich Skotnes der Tatsache bewusst, dass es sich bei den aktuellen Interpretationen der abgebrochenen Malerei-Traditionen um Re-Konstruktionen Dritter handelt.⁴³⁹ Schon Bleek und Lloyd mussten sich mit dem Problem der Überlieferung und der authentischen Auslegung von Felszeichnungen auseinandersetzen: Bei ihren Gesprächspartnern handelte es sich zwar um Angehörige der San-Kultur, jedoch nicht um die Macher der Kunst.⁴⁴⁰ Skotnes' expositorisch unterstrichenem Vorschlag, die südafrikanische Rock Art sei am Besten mit Hilfe des Bleek/Lloyd-Archivs und darauf aufbauender Ethnografien zu entziffern, kann man deswegen nur bedingt beipflichten. Im Vergleich zu den wenig informativen und teils mit stereotypen Vorstellungsbildern durchzogenen Arrangements aus den Zeiten der Apartheid stellte die Vorgehensweise von „Miscast“ jedoch einen entscheidenden Entwicklungsschritt dar: Sie rückte die Felskunst erstmals als selbstständige Symbolwelt in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit.⁴⁴¹

3.3.1 Eine afrikanische Renaissance: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik am Kap

In Skotnes' Herangehensweise an die Frage der Repräsentation der San-Kultur zeigt sich deutlich, dass sich ihre Beschäftigung mit den Arbeiten von Lucy Lloyd und Wilhelm Bleek sowie ihre Perspektive auf die Möglichkeiten der Präsentation von Felskunst im Museum wechselseitig stark beeinflussen. Ihre generelle Haltung gegenüber dem materiellen und kulturellen Erbe der San ist dabei von einer Forschungsströmung geprägt, die den spirituellen Gehalt der südafrikanischen Rock

⁴³⁹ Skotnes: Politics of Bushman Representations, S. 270.

⁴⁴⁰ Gerade die südafrikanische Kultur- und Museumswissenschaft ist von einem großen Interesse an Geschichten hinter Geschichten bzw. hinter gesammelten Artefakten und Dokumenten aus Vergangenheit und Gegenwart gekennzeichnet, wovon nicht zuletzt die an der University of Cape Town angegliederte Forschungsinitiative „Archive and Public Culture“ (<http://www.apc.uct.ac.za/>; letzter Zugriff: 01.02.2020) Zeugnis ablegt. Im Zusammenhang mit der vorliegenden Arbeit und ihrem Zugriff auf das Bleek/Lloyd-Archiv und seine Nutzbarmachung für Museen und Ausstellungen wurde immer wieder skeptisch angemerkt, dass diese Aufzeichnungen sich auf die Aussagen einiger weniger Informanten stützten, deren Wissen keineswegs als absolut gesichert gelten könne, zumal durchaus die Möglichkeit bestehe, dass hier auch absichtsvoll falsche Informationen weitergegeben worden seien – sei es, um das geheime und heilige Wissen der San zu schützen oder um weiterhin in den Genuss der Privilegien zu kommen, die mit der Stellung als Informant verbunden waren. Aus der Perspektive dieser Untersuchung ist die Frage nach dem Wahrheitsgehalt der Erkenntnisse von Bleek und Lloyd freilich weniger entscheidend, da hier der offensichtliche Einfluss ihrer Studien auf die Erzählungen südafrikanischer Museen im Vordergrund steht.

⁴⁴¹ Skotnes: Politics of Bushman Representations, S. 270.

Art betont. Einen entscheidenden Beitrag zu dieser Entwicklung leisteten die Studien des Archäologen David Lewis-Williams, der zugleich der erste Wissenschaftler war, der Felsbilder in Relation zu den Aufzeichnungen von Bleek und Lloyd setzte. Ohne diese Verwendung der im Bleek/Lloyd-Archiv enthaltenen Erkenntnisse hätte sich das Interesse der wissenschaftlichen Öffentlichkeit wohl kaum in der gleichen Weise auf die Aufzeichnungen des deutschen Linguisten und seiner Schwägerin gerichtet. So aber verlangten mehr und mehr Wissenschaftler, Künstler, Kulturschaffende und Museumsmitarbeiter Zugang zu den Akten und sorgten dafür, dass das Bleek/Lloyd-Archiv zu einer Triebfeder der Transformation von Kulturwissenschaft und Museumsarbeit in Südafrika werden konnte.⁴⁴²

Der veränderte Umgang mit der Felskunst der indigenen Bevölkerungsgruppen Südafrikas wirkte sich nicht nur auf die Entwicklung der archäologischen Forschung aus, sondern vermochte zudem bedeutenden Einfluss auf Erinnerungskultur und Geschichtspolitik am Kap zu gewinnen. In diesem Bereich wird mithin die enge Verwobenheit von Funktions- und Speichergedächtnis offenbar, die Aleida Assmann in Phasen des politischen und sozialen Übergangs für kennzeichnend hält.⁴⁴³ Gerade die Idee der Rainbow Nation ist mit der Etablierung einer neuen kollektiven Erinnerung verbunden, die sich das Ziel setzt, alle Bevölkerungsgruppen und ihre kulturellen Eigenheiten einzuschließen. Beispielhaft wird dies in einer Rede zusammengefasst, die Thabo Mbeki, der damalige Vizepräsident der Republik Südafrika, am 8. Mai 1996 hielt, dem Tag, als das Parlament die neue Verfassung der Republik Südafrika verabschiedete:

I am an African [...] I owe my being to the Khoi and the San whose desolate souls haunt the great expanses of the beautiful Cape – they who fell victim to the most merciless genocide our native lands has ever seen, they who were the first to lose their lives in the struggle to defend our freedom and dependence and they who, as a people, perished in the result [...] I am formed of the migrants who left Europe to find a new home on our native land. Whatever their own actions, they remain still, part of me. [...] In my veins courses the blood of the Malay slaves who came from the East. [...] I am the grandchild of the warrior men and women that Hintsa and Sekhukhune led, the patriots that Cetshwayo and Mphahlele took to battle, the soldiers Mosheshoe and Ngungunyane taught never to dishonour the cause of freedom. [...] My mind and my knowledge of myself is formed by the victories that are the jewels of our African crown, the victories we earned [...] as Ethiopians and as the Ashanti of Ghana, as the Berbers of the desert. [...] I come of those who were transported from India and China, whose being resided in the fact, solely, that they were able to provide physical labour, who taught me that we could both be at home and be foreign, who taught me that human existence itself demanded that freedom was a

⁴⁴² Skotnes: Politics of Bushman Representations, S. 261.

⁴⁴³ Assmann: Erinnerungsräume, S. 138-141.

3. Die Suche nach der neuen Mitte: Veränderte Perspektiven auf Ethnografica in Deutschland und Südafrika

necessary condition for that human existence. [...] Being part of all these people, and in the knowledge that none dare contest that assertion, I shall claim that – I am an African.⁴⁴⁴

In dieser Ansprache Mbekis ist bereits das politische und kulturelle Programm der African Renaissance angedeutet, welches er in seiner späteren Amtszeit als Präsident der Republik Südafrika in den Fokus rücken sollte. Dies zeigt sich gerade in jenen Passagen, in denen Mbeki über die geografischen Grenzen Südafrikas hinausgreift und andere Regionen und Länder Afrikas anspricht. Die Idee der African Renaissance verkörpert dabei aus Sicht afrikanischer Politiker und Wissenschaftler „a unique opportunity for Africans to define ourselves and our agenda according to our realities and taking into account the realities of the world around us. It is about Africans being agents of our own history and masters of our own destiny.“⁴⁴⁵

Dieser befreienden Rhetorik sind gleichwohl entscheidende Zwiespältigkeiten und Probleme eingeschrieben: So bemängelt Joseph Noero, dass das genuin europäische Konzept der Renaissance mit der hyperrealen Vorstellung einer politischen und kulturellen Entität Afrika verquickt werde, die als in gewisser Hinsicht isoliert von globalen Verflechtungen dargestellt werde.⁴⁴⁶ In der Programmatik der African Renaissance stecke zudem die Aufforderung, die Unterschiede zwischen Afrika und dem Rest der Welt aufzulösen und in ein modernes Zeitalter einzutreten,⁴⁴⁷ was letztlich darauf hindeutet, dass sich Mbeki und andere führende afrikanische Politiker in ökonomischer und politischer Hinsicht noch immer an der kolonialen Vorbildfunktion Europas orientierten.⁴⁴⁸

Doch auch im Binnenverhältnis der afrikanischen Nationen ist die politische Vereinnahmung des Konzepts der African Renaissance durch Mbeki, wie sie in seiner Rede anklingt, durchaus problematisch. Indem er anlässlich einer nationalen Feierstunde der Republik Südafrika gleichsam den Bogen über Völker, Kulturen und Ereignisse auf dem gesamten afrikanischen Kontinent schlägt, nimmt er implizit für

⁴⁴⁴ Diese berühmte Rede wird in den meisten Artikeln zitiert, die sich in erinnerungskultureller Hinsicht mit dem Erbe der San und insbesondere der südafrikanischen Rock Art beschäftigen. Nicht zuletzt sind die hier wiedergegebenen Ausschnitte allerdings auch auf einem Wandtext im abschließenden Raum der Ausstellung „Journey to Democracy“ im McGregor Museum in Kimberley zu finden (vgl. Kapitel 4.2.3). Von dort habe ich auch dieses wörtliche Zitat übernommen.

⁴⁴⁵ Dieses wörtliche Zitat von Malegapuro Magkoba findet sich so wiedergegeben in: Moodley, Shiona: Rock Art and National Identity. A Museum Perspective, in: SAMAB Bulletin 32 (2006), S. 85-87. Hier: S. 85.

⁴⁴⁶ Noero, Joseph: Museum Design at the Turn of an Era. The Example of South Africa, in: Hans-Martin Hinz (Hg.): Das Museum als Global Village. Versuch einer Standortbestimmung am Beginn des 21. Jahrhunderts, Frankfurt am Main 2001, S. 101-112. Hier: S. 102.

⁴⁴⁷ Noero: Museum Design, S. 102.

⁴⁴⁸ Chakrabarty: Europa provinzialisieren.

3. Die Suche nach der neuen Mitte: Veränderte Perspektiven auf Ethnografica in Deutschland und Südafrika

sich in Anspruch, im Namen aller Afrikaner zu sprechen. Damit setzt er das vom African National Congress regierte Südafrika der Post-Apartheid an die Spitze der afrikanischen Renaissance und spricht ihm eine Sonderstellung zu.

Das neue Selbstbewusstsein Südafrikas drückt sich dabei nicht allein in der Sphäre der Politik aus, sondern findet auch Niederschlag in der Wissenschaft sowie im Museums- und Ausstellungswesen. Die überdurchschnittliche Betonung von Archäologie und insbesondere Paläoanthropologie in der Darstellung der südafrikanischen Geschichte, die nicht zuletzt durch Flaggschiff-Projekte wie das Origins Centre in Johannesburg oder die Besucherstätten innerhalb des Weltkulturerbegebietes Cradle of Humankind untermauert wird,⁴⁴⁹ gemahnt in diesem Zusammenhang an die Politik der South-Africanisation in der Regierungszeit von Jan C. Smuts zwischen den 1920er- und 1940er-Jahren⁴⁵⁰, die das Ziel verfolgte, aufzuzeigen „that, in matters of prehistoric science, South Africa could treat on equal terms with all comers, including the metropole.“⁴⁵¹ Als entscheidender Unterschied kann allerdings ausgemacht werden, dass die heutigen Versuche der Implementierung einer nationalen Identität nicht mehr unter der Prämisse stehen, koloniale Machtverhältnisse zu festigen und zu rechtfertigen, sondern vielmehr von Politikern angetrieben werden, die selbst der einst unterdrückten Bevölkerungsmehrheit angehören und nun beweisen wollen, dass das freie und demokratische Südafrika sich auf Augenhöhe mit den Zentren der Welt messen kann.

Nach außen hin stellt Mbekis Rede ein starkes Zeichen südafrikanischen Selbstbewusstseins und des aufkeimenden Optimismus in der Rainbow Nation dar; zwischen den Zeilen enthält sie allerdings einen Aufruf zur Geschlossenheit, der

⁴⁴⁹ Dubow: Commonwealth of Knowledge. Den Unterschied zwischen den akademischen und gesellschaftlichen Wissenswelten während der Apartheid und im gegenwärtigen Südafrika arbeitet Dubow vor allem im Schlussteil heraus (insbesondere: S. 268-273 und S. 277-278). Hier verweist er auch auf die Idee einer wissenschaftlich geprägten „African Renais-Science“.

⁴⁵⁰ Smuts war zwei Mal Präsident der Südafrikanischen Union: Nach einer ersten Amtszeit von 1919-1924 folgte eine längere Machtpériode von 1939 bis 1948. Doch auch in der Zeit dazwischen war sein Einfluss groß. So zeigt Shepherd auf, dass die Gründung des Bureau of Archaeology im Innenministerium Südafrikas im Jahre 1935 auf die „powerful patronage“ von Smuts zurückzuführen war. Außerdem stellte er der südafrikanischen Delegation beim ersten Pan-African Congress in Prehistory in Nairobi 1947 ein Flugzeug der Luftwaffe als Reisegelegenheit zur Verfügung. Mehr noch: Seinem Willen nach sollte der nächste wissenschaftliche Gipfel über Archäologie und Paläoanthropologie in Afrika 1951 in Südafrika stattfinden (vgl. Shepherd: State of the Discipline, S. 831-832.). Dazu kam es nach der Machtübernahme der National Party im Jahr 1948 freilich nicht mehr.

⁴⁵¹ Shepherd: State of the Discipline, S. 833.

Rückschlüsse auf eine grundlegende Schwierigkeit der neuen Kulturpolitik Südafrikas zulässt: In einer Gesellschaft, die sich vorrangig über die Akzeptanz von Diversität definiert, kommt der gemeinschaftlichen Annahme des kulturellen Erbes verschiedener Bevölkerungsgruppen eine zentrale Rolle bei der Konstruktion einer nationalen Identität zu.⁴⁵² Eine solche Teilhabe aller am gemeinsamen Erbe wird allerdings erschwert durch die Betonung ethnischer Grenzziehungen und Differenzen, die für das heutige Südafrika kulturell und politisch prägend sind.⁴⁵³

Der Tendenz zur Gruppenbildung wird dabei nicht zuletzt durch die Politik der Regierung zugearbeitet, die vor allem auf den Ausgleich und die Ausgewogenheit zwischen einzelnen Gemeinschaften und die Wiedergutmachung erlittenen Unrechts ausgerichtet ist. Um die Offenheit des demokratischen Systems zu demonstrieren, wurden nicht nur insgesamt elf offizielle Amtssprachen zugelassen, sondern auch spezielle Rechte für die diversen Bevölkerungsgruppen festgeschrieben. Seither erheben immer mehr Gemeinschaften auf der Grundlage rassistischer und ethnischer Zuschreibungen Anspruch auf eine angemessene Repräsentation sowohl im politischen als auch im kulturellen Sektor.⁴⁵⁴ Die erwünschte Darstellung der eigenen Gruppe und Kultur ist dabei von festgelegten Erwartungen überfrachtet, die teilweise in kulturell-spirituellen Traditionen und mündlichen Überlieferungen wurzeln, teilweise aber auch in kolonialen Vorstellungen gründen, die auch die ethnografischen Ausstellungen des Landes während der Apartheid prägten und zum Teil bis heute strukturieren.⁴⁵⁵ Den Forderungen der indigenen Bevölkerungsgruppen nach Inklusion gerecht zu werden, ohne dabei auf essentialistische Vorstellungen von

⁴⁵² Die Bedeutung des *struggle*-Narrativs, das die Entstehung der Rainbow Nation in den Kontext einer Fortschritts- und Befreiungsgeschichte stellt, für die Ausbildung einer nationalen Identität des demokratischen Südafrika untersuche ich in Kapitel 4.2.3. Das kulturelle Erbe indigener Bevölkerungsgruppen wird dabei freilich durch eine politisch motivierte Darstellung der Geschichte Südafrikas eingehegt.

⁴⁵³ Ausdrücklich weist Patricia Davison darauf hin, dass es sich bei der starken Fokussierung auf ethnische Identitäten innerhalb der schwarzen Bevölkerungsmehrheit um eine Eigenart des Südafrikas der Post-Apartheid handelt. Zuvor waren ethnische Kategorien von der weißen Regierung dazu missbraucht worden, afrikanisch-stämmige Menschen zu klassifizieren und ihnen nicht allein die südafrikanische Staatsbürgerschaft vorzuenthalten, sondern sie auch aufgrund ihrer Stammes-Zugehörigkeit vorgegebenen Homelands zuzuordnen. Im demokratischen Südafrika, welches alle seine Bewohner willkommen heißt, wird das ethnische Bewusstsein der Leute allerdings wieder mobilisiert, um Traditionen am Leben zu erhalten oder bestimmte Rechte zu erstreiten (Davison: *Museums and the Reshaping of Memory*, S. 151).

⁴⁵⁴ Noero: *Museum Design*, S. 102.

⁴⁵⁵ Zum Einfluss von Museumsausstellungen auf politische und juristische Konflikte um Landbesitz und Repräsentationsrechte: Davison/Klinghardt: *Museum Practice*.

‚Rasse‘ und ‚Kultur‘ zu verweisen, ist mithin eine der schwierigsten Aufgaben, mit denen sich die Museen des Post-Apartheid Südafrika konfrontiert sehen.⁴⁵⁶

Bei genauerer Betrachtung wird allerdings deutlich, dass museale Einrichtungen gerade innerhalb von Transformationsprozessen ihren Stellenwert als „Orte der Repräsentation [...], der sozialen und kulturellen Distinktion, der Inklusion und Exklusion“⁴⁵⁷ dadurch unterstreichen, dass sie durch eine veränderte Darstellung von Welt und Gesellschaft mehr oder minder aktiv in das Geschehen eingreifen. Nicht zuletzt zeigt sich an den Möglichkeiten der andauernden (Re-)Interpretation musealer Objekte und der damit einhergehenden Einbettung in neue Inszenierungen und Kontexte, dass es sich bei Ausstellungen um flexibel-dynamische Medien handelt und eben nicht um starre, apolitische Einrichtungen, deren bloße Aufgabe darin liegt, die um sie herum bestehende Realität abzubilden. Vielmehr sind Museen Orte, an denen gesellschaftliche Machtverhältnisse sichtbar und wirksam werden, wie Davison festhält: „Museums have often been described as places of collective memory, but selective memory may be a more accurate description.“⁴⁵⁸

Während Davison in diesem Zusammenhang insbesondere Ausstellungsprojekte meint, die sich der direkten Umformung des Blicks auf die jüngere Vergangenheit verschrieben haben⁴⁵⁹ – prominent sei an dieser Stelle etwa das Apartheid Museum in Johannesburg genannt –, lässt sich zwischenzeitlich auch das Bemühen der Regierung erkennen, kulturelle Institutionen allgemein zu re-afrikanisieren.⁴⁶⁰ Nicht zuletzt zeigt sich dies durch den symbolischen Akt der Umbenennung, den etwa die nationalen Museumseinrichtungen in Pretoria und in Kapstadt durchlaufen haben. So wurden in Kapstadt insgesamt 15 Museumseinrichtungen unter dem Namen *Iziko* zusammengefasst und neu organisiert,⁴⁶¹ während die nördlichen Flaggschiff-Museen inzwischen unter dem Label *Ditsong*⁴⁶² firmieren. Beide Begriffe sind lokalen

⁴⁵⁶ Davison: *Museums and the Reshaping of Memory*, S. 151.

⁴⁵⁷ Baur: *Museumsanalyse. Zur Einführung*, S. 7.

⁴⁵⁸ Davison: *Museums and the Reshaping of Memory*, S. 146.

⁴⁵⁹ Davison: *Museums and the Reshaping of Memory*, S. 148.

⁴⁶⁰ Dubow: *Commonwealth of Knowledge*, S. 277-278.

⁴⁶¹ Dubin: *Culture Wars*, S. 487.

⁴⁶² Die Symbolik der Umbenennung ist in Pretoria freilich noch etwas radikaler als in Kapstadt, denn dort trugen die Museen einst den Namen der Provinz Transvaal, die im Zuge der demokratischen Umformung Südafrikas aufgelöst wurde. Die Bezeichnung ‚Transvaal-Museum‘ lebte fortan als Anachronismus fort, bis auch sie der neuen Zeit Tribut zollen musste und die Museen in die *Ditsong*-Organisation überführt wurden. Gerade das Natural History Museum ist aber im Volksmund – und auch auf einigen Straßenschildern – noch immer unter dem Namen ‚Transvaal‘ bekannt.

Sprachen entnommen⁴⁶³ und sollen die Zugehörigkeit der Museen zur regionalen afrikanischen Kultur untermauern, wodurch sich Kulturverwaltung und Museumsmitarbeiter eine höhere Akzeptanz der Museen bei der einheimischen Bevölkerung und größere Besucherzahlen erhoffen.

Um die Anziehungskraft musealer Einrichtungen zu steigern, reicht es freilich nicht aus, sich auf die Umgestaltung der äußeren Hülle zu fokussieren. Vielmehr ist seitens der Ausstellungsmacher und Kuratoren die Bereitschaft vonnöten, sich auf neue Inhalte und innovative Formen der Präsentation einzulassen. Sollen Museen gesellschaftlich wirksame Ort sein, die ein diverses Publikum ansprechen, gilt es deswegen vorrangig, die bisherigen Defizite aufzuarbeiten und die Frage zu stellen, welche Teile der Bevölkerung Museen meiden und woran dies liegen könnte. Der Grundsatz lautet: Wer Museen und Ausstellungen nicht nutzt, hat das Gefühl, dass diese Institutionen nicht für ihn oder sie gemacht und gedacht sind.⁴⁶⁴ Dass dieses Empfinden nicht unbegründet ist, zeigt sich an der Geschichte der südafrikanischen Museen, die in den Zeiten der Apartheid die schwarze Bevölkerungsmehrheit entweder direkt⁴⁶⁵ oder durch Strukturen und Strategien der informellen Exklusion⁴⁶⁶ ausschlossen.

Im Kontext dieser Arbeit wiegt ebenso schwer, dass die Museumsmacher der Gegenwart kaum bereit sind, sich aktiv mit diesem schwierigen Erbe auseinanderzusetzen und sich stattdessen mit dem geringen Interesse der Einheimischen abzufinden scheinen. So wurde in der Konzeptionsphase des Origins Centre in Johannesburg der Vorschlag, spezielle Sektionen und Elemente für Kinder in die Ausstellung zu implementieren, mit dem Verweis darauf abgelehnt, dass die südafrikanische Bevölkerung generell wenig an Kultur interessiert und daher nicht

⁴⁶³ Ditsong ist ein Wort aus dem Setswana und kann ins Deutsche etwa mit der Bedeutung Kulturerbe/Kulturdenkmal übertragen werden. Iziko kommt aus dem Xhosa und bedeutet so viel wie Herd oder Feuerstelle.

⁴⁶⁴ Bennett: *Birth of the Museum*, S. 104.

⁴⁶⁵ Ein Beispiel für die extreme Politik der Abgrenzung ist das Africana Museum in Johannesburg, der Vorgänger-Institution des heutigen MuseumAfrica. Dieses war zwar in der Public Library der Stadt untergebracht, die allerdings nach den Regeln und Gesetzen der Apartheid für Schwarze nicht zugänglich war (vgl. Byala, Sara G.: *The Museum becomes Archive. Reassessing Johannesburg's MuseumAfrica*, in: *Social Dynamics* 36 (2010), S. 11-23. Hier: S. 14).

⁴⁶⁶ Im South African Museum in Kapstadt gibt es etwa keinen Hinweis darauf, dass Afrikaner jemals formal vom Besuch des Museums ausgeschlossen wurden, jedoch ist davon auszugehen, dass sie sich aufgrund verschiedener Gesten der Entfremdung im Museum nicht willkommen fühlten. Die Spannweite reicht dabei von dem diffusen Gefühl, dass das Museum eine Domäne der Weißen sei, bis zur direkten Abweisung durch die Aufseher an den Eingangstüren des Museums (vgl. MacKenzie: *Museums and Empire*, S. 96).

damit zu rechnen sei, dass lokale Familien mit Kindern das Museum besuchten. Das Zielpublikum des Origins Centre seien stattdessen hauptsächlich internationale Geschäftsleute, die ihre Freizeit mit kulturellen Aktivitäten ausfüllen möchten.⁴⁶⁷

Diese Konzentration auf ein internationales, westlich geprägtes Publikum wendet sich ab vom Prinzip des Museums als gesellschaftlicher *contact zone*, wie es James Clifford vorschwebt.⁴⁶⁸ Gleichzeitig waren der Archäologe Geoffrey Blundell und sein Team sehr darum bemüht, einen angemessenen Repräsentationsraum für die indigenen Bevölkerungsgruppen zu erschaffen. Deswegen berieten sich die Mitarbeiter des Origins Centre vor und während der Einrichtung der Ausstellung ausführlich mit Vertretern verschiedener Khoisan-Gruppen und ließen deren Ideen in die Arbeit des *design committee* einfließen.⁴⁶⁹ Diese Herangehensweise hat dazu geführt, dass das Origins Centre im Laufe seines Bestehens bisher größere öffentliche Konflikte mit indigenen Gruppen vermeiden konnte,⁴⁷⁰ obwohl es direkt an einige der Hot Button-Themen der gegenwärtigen südafrikanischen Kulturlandschaft – namentlich die Repräsentation von Felskunst und die Darstellung der kulturellen Evolution – anschließt.

Allerdings liegt in der Behandlung dieser Themen zum Teil auch das wechselseitige Desinteresse von Kuratoren und lokalem Publikum begründet, denn obwohl das reichhaltige archäologische Erbe Südafrikas von Politikern und von der Tourismusbranche gerne in selbstbewusste Strategien der Repräsentation nach außen hin eingebunden wird, wird dieses Potential nach innen kaum ausgeschöpft. Deutlich tritt diese Unausgewogenheit etwa in der Tatsache hervor, dass die Position lokaler Gruppen und Gemeinschaften zwar neu bewertet wird, aber dennoch seltsam festgelegt und marginalisiert erscheint: Trotz des Bekenntnisses zum Afrozentrismus verortet etwa das Mission Statement des Origins Centre die San in der prekären Situation eines ursprünglichen bzw. ersten Volkes, wie Pinto feststellt.⁴⁷¹ Von diesem Platz aus ist es ihnen freilich kaum möglich, als Stimme im Museum gehört und ernst genommen zu werden. Auch in der Phase der Post-Apartheid und innerhalb postkolonialer Projekte bleiben die San damit auf eigenartige Weise eine Gruppe, für und über die gesprochen wird, die selbst aber stumm bleibt.

⁴⁶⁷ Pinto: Origins Centre, S. 17.

⁴⁶⁸ Clifford: Contact Zones.

⁴⁶⁹ Pinto: Origins Centre, S. 17.

⁴⁷⁰ Pinto: Origins Centre, S. 17.

⁴⁷¹ Pinto: Origins Centre, S. 17.

3.3.2 Mythen von Natur und Kultur: Traditionen der Interpretation von Rock Art

Weder der Ausstellung „Miscast“ noch den Schausektionen des Origins Centre gelingt es umfänglich, das eigentliche Ziel des Empowerment der San einzulösen. Dies liegt nicht zuletzt daran, dass der Appell zu einer neuen Betrachtung der San-Kultur sich explizit an ein weißes Publikum richtet und sich in eurozentrische Narrative und Konzepte des Betrachtens einschreibt: Fokussierte „Miscast“ auf die interventionistische Kraft der Kunst, so ist das Origins Centre einer veränderten Ausrichtung des wissenschaftlichen Blicks auf die Felskunst zuzuordnen. Die Narration des Origins Centre ist darum bemüht, immer wieder auf vereinfachende und falsche Vorstellungen, Ideen und Konzepte hinzuweisen, die die Auseinandersetzung mit der Rock Art der San im 20. Jahrhundert prägten, und diese durch aktuelle wissenschaftliche Erkenntnisse und Theorien ins Wanken zu bringen – sei es nun hinsichtlich der Wahrnehmung der San als Gruppe im Allgemeinen oder der Tradition der Felskunst im Speziellen.

Besonders deutlich wird dieses Unterfangen in einem Raum, der sich mit früheren Interpretationen von Rock Art befasst und sich in einzelnen Displays insbesondere den „Myths of the White Ladies“ widmet. Zu betrachten sind hier verschiedene Kopien, die von europäischen bzw. europäisch-stämmigen Enthusiasten und Forschern von einem der berühmtesten Felsbilder Südafrikas angefertigt wurden, der so genannten „White Lady of the Brandberg“. Der erläuternde Text gibt Aufschluss darüber, dass die Vorstellungen, die mit dieser Zeichnung und ihrer Interpretation zunächst verbunden waren, „are exactly what they are – nothing more than myths.“

Dies bezieht sich vor allem auf die Idee, dass die ‚Weißen Frauen‘ Abbilder früher europäischer Besucher und Siedler am Kap darstellten, die dort kulturelle Traditionen und Fertigkeiten verbreitet hätten. Hinter einer solchen Annahme verbarg sich freilich oftmals eine „racist agenda“, die im kolonialen Denken den Herrschaftsanspruch der Europäer zu untermauern vermochte: „In such a scenario, Europeans were thought to have arrived in southern Africa long before other African peoples. This view had obvious appeal to certain European settlers in southern Africa who were eager to lay claim to land that did not belong to them.“

Derlei (pseudo-)wissenschaftliche Erkenntnisse der frühen Felskunst-Forschung lassen sich allerdings bereits durch die Tatsache falsifizieren, dass „[t]he so-called images of white ladies are often not white and they are usually not ladies!“ Dennoch

setzten sich die ideologischen Implikationen, die mit den Behauptungen der frühen Felskunst-Forscher verbunden waren, schnell durch und blieben über viele Jahrzehnte in der kollektiven Vorstellungswelt der Weißen verankert. Dies gilt insbesondere für die Idee, dass indigene Bevölkerungsgruppen zur selbstständigen Produktion kultureller Artefakte nicht in der Lage seien.⁴⁷²

In einem kurzen Abriss über die prekären Anfänge der Rock Art-Forschung weist David Lewis-Williams auf weitere Vorurteile hin, die den Zugriff europäischer Siedler und Wissenschaftler auf die Felsbilder entscheidend prägten. Eine wichtige Rolle nahm etwa die Religion ein, denn die Zeichnungen galten zunächst als Beleg dafür, dass die *Bushmen* dem Teufel huldigten.⁴⁷³ Zudem war die Betrachtung der geheimnisvollen Bilder von ästhetischem Unbehagen gekennzeichnet, dem zeitgenössische Berichterstatter teils deutlich Ausdruck verliehen, indem sie die Abbildungen als schlichtweg hässlich klassifizierten.⁴⁷⁴

Ausgehend von solchen Aussagen, der sichtbaren Tendenz zu einer veränderten Bewertung der Felskunst seit den 1980er-Jahren und insbesondere seit dem Ende der Apartheid charakterisiert Shiona Moodley den Umgang mit Rock Art als ein Feld der Wissenschaft und der Museums- und Ausstellungspraxis, welches sich in seiner Historie als kompatibler Träger unterschiedlicher politischer Botschaften erwiesen habe. Neben der Möglichkeit der Europäisierung der Bilder, die eher einem kolonialen Überlegenheitsgestus entsprungen sei, weist sie auf die Strategie der Naturalisierung hin, die insbesondere in den Zeiten der Apartheid forciert wurde und die in den Felszeichnungen wenig mehr sah als den Ausdruck einer kindähnlichen Neugier, die ihre Macher gegenüber der eigenen Umwelt verspürten.⁴⁷⁵ Mit dieser Annahme einher geht die Zuordnung von Felsbild-Fragmenten und ihren Erzeuger-Gemeinschaften zur Sphäre der Naturgeschichte, wie sie etwa heute noch dadurch Ausdruck findet, dass die archäologischen und anthropologischen

⁴⁷² Analog zur Diskussion um die Felskunst der San entwickelte sich die Debatte um die archäologischen Ausgrabungsstätten von Great Zimbabwe, mit deren narrativer und diskursiver Ausprägung sich Michael C. Frank intensiv auseinandergesetzt hat: Frank, Michael C.: Chronotopoi. *Petermanns Geographische Mitteilungen*, die Ruinen von Simbabwe und die Verzeitlichung des Weltbildes im 19. Jahrhundert, in: Lent, Sebastian, Ferjan Ormeling (Hgg.), *Die Verräumlichung des Welt-Bildes. Petermanns Geographische Mitteilungen zwischen ‚explorativer Geographie‘ und der ‚Vermessenheit‘ europäischer Raumphantasien. Beitrag der internationalen Konferenz auf Schloss Friedenstein Gotha, 9.–11. Oktober 2005, Stuttgart 2008 (Friedenstein-Forschungen Band 2)*, S. 99–111.

⁴⁷³ Lewis-Williams, David: *San Rock Art. A Jacana Pocket Guide*, Johannesburg 2011, S. 18.

⁴⁷⁴ Lewis-Williams: *San Rock Art*, S. 18.

⁴⁷⁵ Moodley: *Rock Art and National Identity*, S. 85.

Ausstellungsräume der *Iziko*-Organisation in Kapstadt sich im South African Museum befinden, einem Museum, welches sich generell der Naturkunde verschrieben hat.

In Johannesburg ging die Apartheid-Regierung sogar noch weiter und ließ große Teile der Felskunst-Sammlungen unter freiem Himmel im Zoologischen Garten ausstellen.⁴⁷⁶ Die lokalen Gemeinschaften wurden auf diese Weise als das kulturelle Andere, das Gegenbild zur geordneten und entwickelten europäischen Zivilisation gekennzeichnet. Der Versuch, die Natürlichkeit der indigenen Bevölkerungsgruppen hervorzuheben, machte ihre kulturelle und historische Relevanz gleichsam unsichtbar.

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass die südafrikanische Rock Art auch nach dem Ende der Apartheid eine gesonderte Stellung im Ausstellungswesen einnimmt: In einem kritischen Artikel weist etwa Paul Lane darauf hin, dass die Felskunst – außerhalb einiger Sonderausstellungen – keinen Eingang in die Kunstgalerien der Rainbow Nation gefunden habe. Die Gründe hierfür sieht er nicht allein in formalen und technischen Kriterien, die die Präsentation von Felsbildern und Gravuren in mehr oder minder sterilen Ausstellungshallen aufgrund ihres eigentlichen Verwoben-Seins in die landschaftliche Umgebung ohnehin erschweren,⁴⁷⁷ sondern auch in der mangelnden Bereitschaft von Kuratoren und Experten sich mit indigener Kunst im Allgemeinen auseinanderzusetzen.⁴⁷⁸ Mehr noch: Indem man politisch aus diesem kulturellen Erbe Kapital schlägt, scheint es mehr und mehr dem Bereich der Kunst entzogen zu werden. Die grundlegende Unterscheidung zwischen *Art and Culture*, die James Clifford als typisch für das kolonial-europäische Sammeln charakterisiert hat,⁴⁷⁹ tritt hier auf markante Weise hervor. Einerseits spiegelt sich in dieser Vorgehensweise das politische Bemühen wider, die Felskunst in ein kulturhistorisches Narrativ einzugliedern, andererseits aber bleibt letztlich der Eindruck bestehen, dass es sich bei den Artefakten der indigenen Bevölkerungsgruppen um eine Art Ethnografica handelt, die den europäischen Bewertungskriterien für Kunst nicht gerecht werden kann.⁴⁸⁰

⁴⁷⁶ Dowson, T.A., J.D. Lewis-Williams: Myths, Museums and Southern African Rock Art, in: South African Historical Journal 29 (1993), S. 44-60. Hier: S. 47.

⁴⁷⁷ Lane: Breaking the Mould, S. 4-5.

⁴⁷⁸ Lane: Breaking the Mould, S. 5.

⁴⁷⁹ Clifford: On Collecting Art and Culture.

⁴⁸⁰ Lane: Breaking the Mould, S. 5.

Unter Verweis auf die Ausstellung ausgewählter Felskunstwerke im MuseumAfrica⁴⁸¹ in Johannesburg in den 1990er-Jahren weitet Paul Lane seine Kritik am Vorgehen südafrikanischer Museen noch aus und konstatiert, dass das Display hinsichtlich der Bedeutung der Rock Art der San eine viel zu eindeutige und dogmatische Position einnehme. Flankiert werde diese einseitige Sichtweise durch die Fokussierung auf Stücke aus dem Gebiet der Drakensberge, wodurch eine Diskussion über regionale Stile und Kontexte ebenso unterdrückt werde wie ein fruchtbarer Abgleich unterschiedlicher archäologischer Theorien, die die möglichen Interpretationen der Felskunst betreffen.⁴⁸² Dem Betrachter werde mithin das Gefühl vermittelt, er stehe unveränderlichen und autoritativen Fakten gegenüber und nicht der Darstellung eines andauernden wissenschaftlichen und spirituellen Auslegungsprozesses. Lane zieht daraus das Fazit, dass die Repräsentation der San und ihrer Felskunst selbst in der Epoche der Post-Apartheid keine neuen Wege beschreite, sondern vielmehr einer Form des ahistorischen Essentialismus verhaftet bleibe.⁴⁸³

Angesichts der Tatsache, dass das offizielle Ende der Apartheid beim Erscheinen von Lanes Artikel gerade einmal zwei Jahre zurücklag und sich Südafrika erst am Anfang eines langwierigen demokratischen Transformationsprozesses befand, wirkt seine Kritik freilich etwas harsch. Umso mehr lohnt ein Blick auf die Entwicklung der Darstellungskonventionen von Felskunst in den letzten 20 Jahren, die sich besonders gut an der Arbeit des Origins Centre aufarbeiten lässt: Da diese Einrichtung maßgeblich vom Rock Art Research Institute der University of the Witwatersrand getragen und gestaltet wird, ist es wenig verwunderlich, dass der Großteil der Ausstellung von einer Forschungsrichtung bestimmt wird, die in der Tradition der Arbeiten von David Lewis-Williams steht. Gleichwohl ist an verschiedenen Stellen durchaus die Bereitschaft zu erkennen, Probleme und Kontroversen bei der Erforschung und Interpretation von Felskunst anzusprechen und zuzugeben, dass entscheidende Fragen hinsichtlich der Bedeutung und Verbreitung bestimmter Kunstformen noch nicht beantwortet werden können.

⁴⁸¹ Die Felskunst-Sektion des MuseumAfrica wurde inzwischen aufgelöst. Die Exponate wurden ins Rock Art Research Centre der University of the Witwatersrand verbracht. In einem Gespräch wurde mir gegenüber angedeutet, dass die angesprochenen Felszeichnungen heute Teil der Objektwelt des Origins Centre seien. Diese Information konnte ich jedoch nicht anhand von Texten oder anderen Quellen verifizieren.

⁴⁸² Lane: Breaking the Mould, S. 4.

⁴⁸³ Lane: Breaking the Mould, S. 4.

Auf beeindruckende Weise zeigt sich dies etwa in der Sektion, die sich mit stärker geometrischen Formen der Felskunst beschäftigt. Unter der Fragestellung „Who made this Rock Art?“ werden die Besucher mit Felsbildern konfrontiert, die stark von jenen abweichen, die gemeinhin den Vorfahren der San zugeschrieben werden. Die Ausgestaltung des vergleichsweise engen Ganges macht die Kunstwerke dabei naturgetreu und landschaftlich erlebbar, da der Boden mit Nachbildungen von Felszeichnungen dekoriert ist. Zugleich gibt es für den Betrachter keinen Um- oder Ausweg, der es ihm erspart, sich mit der ungeklärten Frage der Autorschaft zu beschäftigen, zumal er von allen Seiten mit Beispielen konfrontiert wird. So entsteht der Eindruck, die akademische Diskussion innerhalb des Museums persönlich nacherleben zu können und gleichsam körperlich und geistig in den wissenschaftlichen Prozess eingebunden zu sein.

Verstärkt wird dieser Effekt noch durch die Möglichkeit, am Ende des Korridors den fünf-minütigen *Great Debate Film* ansehen zu können, in welchem diverse Wissenschaftler ihre Argumente und Theorien zu den Urhebern und zur Verbreitung der ‚Geometric Rock Art Tradition‘ darlegen. Der Film, der sich selbst die Frage stellt „Who were the Khoekhoen and did they make Rock Art?“ endet dabei offen und entlässt den Betrachter schließlich in den nächsten Raum, der sich mit weiteren indigenen Kunsttraditionen aus Vergangenheit und Gegenwart beschäftigt, bei denen Urheberschaft und Bedeutung allerdings viel klarer sind.

Die kurze Übergangspassage zwischen der ausführlichen Darstellung der Felskunstwerke der San und den Ausstellungsstücken aus historischer Zeit ist damit nicht nur durch ein innovatives Design gekennzeichnet, sondern hinterfragt außerdem die Zuschreibung der Objektivität, mit der museale Einrichtungen gemeinhin konnotiert werden. Die dargestellte Beschäftigung mit einer ungelösten Forschungsfrage ist gleichsam eine Auseinandersetzung mit der Dogmatik der eigenen Ausstellung.

3.3.3 Das Linton Panel: Einblicke in die Lebensgeschichte eines musealen Objekts

Vielen Museen fällt es nicht leicht, den Schritt zur Darstellung des eigenen Gemacht-Seins, der untrennbar mit der Infragestellung der eigenen wissenschaftlichen Autorität verbunden ist, zu wagen, den das Origins Centre in der Ausstellungssektion zur Tradition der geometrischen Felskunst vorführt. Im südafrikanischen Kontext zeigt sich dies vor allem an der weitreichenden Diskussion, die sich um das Linton

3. Die Suche nach der neuen Mitte: Veränderte Perspektiven auf Ethnografica in Deutschland und Südafrika

Panel (Abbildung 13) entsponnen hat – eines der bekanntesten Felskunstwerke des Landes, das im South African Museum in Kapstadt ausgestellt ist.



Abbildung 13: Fragmente des Linton Panel, South African Museum (Kapstadt), September 2014, Foto: Alexander-Ferdinand Kiesel.

In den Worten von David Lewis-Williams handelt es sich bei diesem Stück Fels um „one of the greatest rock art panels in any museum anywhere in the world.“⁴⁸⁴ Diese Feststellung bezieht er freilich nicht nur auf den exzellenten Zustand und die erstaunliche Detailliertheit der Malereien, sondern vor allem auf die herausragende Stellung, die dem Linton Panel innerhalb der Forschungsarbeiten zur südafrikanischen Felskunst zukommt: „This single piece of rock is a source of knowledge and insight to which researchers can return again and again as it slowly reveals its secrets.“⁴⁸⁵ Die hohe Komplexität und die Fremdheit der Bilder „lead us [...] into the heart of San Rock Art.“⁴⁸⁶

Hinter dem Linton Panel verbirgt sich eine spannende Geschichte, die für eine museologisch ausgerichtete Untersuchung durchaus von Belang ist – die Geschichte davon, wie das Ausstellungsstück in das Museum gelangte. Die Fakten sind dabei schnell zusammengefasst: Im Jahre 1916 erhielt Dr. Louis Péringuey, der damalige Direktor des South African Museum, von der Leitstelle des Provincial Roads

⁴⁸⁴ Lewis-Williams: San Rock Art, S. 14.

⁴⁸⁵ Lewis-Williams: San Rock Art, S. 14.

⁴⁸⁶ Lewis-Williams: San Rock Art, S. 14.

Department den Hinweis, dass sich in einer Höhle auf dem Gebiet der Linton-Farm⁴⁸⁷ im Maclear District wirklich herausragende Felsmalereien befänden. Péringuey zeigte sich von dieser Entdeckung beeindruckt und setzte sich persönlich dafür ein, die Funde für die Nachwelt zu bewahren. Im Juli 1917 begannen schließlich die Arbeiten an der Fundstelle und einige Zeit später wurde das beeindruckende Felsbild bereits in Kapstadt ausgestellt.⁴⁸⁸

Dieses für die damalige Zeit übliche Vorgehen sieht sich in der gegenwärtigen Forschung deutlicher Kritik ausgesetzt, da Rock Art-Experten heutzutage das spirituelle Zusammenspiel von Felskunst und Landschaft betonen und die Priorität deswegen darauf legen, die Bilder in ihrem originalen Kontext zu erhalten. Gerade aufgrund ihrer historischen Verwicklung in die Zerstörung von Felskunststätten sehen sich viele Museen daher in der Pflicht, über den Schutz von Felsbildern aufzuklären⁴⁸⁹ oder Besucherzentren einzurichten, die Interessierten die Möglichkeit geben, Rock Art in landschaftlichen Zusammenhängen⁴⁹⁰ zu erleben.

Der Archäologe Sven Ouzman hat in Bezug auf jene Artefakte der Felskunst, die sich bereits in musealen Einrichtungen befinden, außerdem die Idee entwickelt, bei ihrer Präsentation die Objektwerdung in den Vordergrund zu rücken. Seine Konzeption von „Fragmentary Museums“ sieht dabei vor, die Lebensgeschichten von Ausstellungsdingen bei der Vermittlung von Wissen dergestalt produktiv einzusetzen, dass die Erzählungen, die mit den einzelnen Objekten verbunden sind, Brüche und Diskontinuitäten in musealen Meisternarrativen aufzudecken vermögen und deren Glaubwürdigkeit gleichsam unterlaufen.⁴⁹¹ Indem man nachfragt, warum bestimmte Dinge gesammelt und ausgestellt werden und um welchen Preis, können solche Archäologien des Archivs Ouzmans Meinung nach aufzeigen, dass Vorstellungen

⁴⁸⁷ Von dieser Fundstelle hat das Linton Panel letztlich seinen Namen erhalten. Den Namen, den die Stelle in der Tradition und Sprache der Urheber der Felsmalerei besaß, kennen wir dagegen nicht (Ouzman: *Beauty of Letting Go*, S. 284).

⁴⁸⁸ Lewis-Williams: *San Rock Art*, S. 8.

⁴⁸⁹ Im McGregor Museum in Kimberley gibt es etwa ein Display, welches Instruktionen für den Fall vorstellt, dass der Besucher selbst ein bisher unbekanntes Felsbild entdeckt oder Hinweise darauf findet, dass eine Fundstätte sich Vandalismus oder anderen Gefahren ausgesetzt sieht. Während an dieser Stelle sogar eine Notfall-Telefonnummer angegeben ist, geht das Origins Centre bei seiner Darstellung der vielfältigen Widrigkeiten, der sich dieses bedrohte Erbe ausgesetzt sieht, etwas wissenschaftlicher vor. In jedem Fall lässt sich aber konstatieren, dass der Schutz von und der angemessene Umgang mit Rock Art zunehmend in musealen Ausstellungen thematisiert wird.

⁴⁹⁰ Hingewiesen sei an dieser Stelle auf das Wildebeest Kuil Visitor Centre unweit von Kimberley, welches vom McGregor Museum betreut wird. Hier können die Besucher eindrucksvolle Felsgravuren im landschaftlichen Kontext betrachten.

⁴⁹¹ Ouzman: *Beauty of Letting Go*, S. 269.

von Geschichte und Vergänglichkeit keineswegs statisch und objektiv sind, sondern sich vielmehr durch Interaktionen von Raum und Zeit, Persönlichkeiten und Politik ergeben.⁴⁹²

Ouzmans Perspektive auf museale Objekte ist vor allem durch ein Interesse daran geprägt, „how objects work and what their rights might be.“⁴⁹³ In Bezug auf die Diskussion um den angemessenen Umgang mit Felskunst in Museen und Ausstellungen ist dabei insbesondere die Betonung des Rechts der einzelnen Artefakte auf ein Zuhause von Belang, das Ouzman so definiert: „I do not necessarily mean an ‚original‘ home but the object’s right to integrate with or reject its current surroundings.“⁴⁹⁴ Bedingung dafür ist freilich, den Lebenszyklus eines Objekts als andauernden Prozess der Produktion von Bedeutungen zu verstehen,⁴⁹⁵ der mit seiner Ankunft im Museum und mit seinem Eingang in die Ausstellung keinesfalls endet. Vielmehr sind museale Institutionen Orte, in denen das soziale Leben von Dingen auf einer spezifischen Ebene neu begonnen und gestaltet wird.

Am Beispiel des Linton Panel konkretisiert Ouzman eine Möglichkeit, wie die Darstellung solcher Zusammenhänge realisiert werden könnte: Ebenso wie die obige kurze Zusammenstellung von Fakten kaschiere nämlich auch die Glasvitrine, in der sich das Linton Panel gegenwärtig befindet, die teils brutale Wirklichkeit, die sich hinter dem lakonischen Vermerk verberge, das Stück Fels sei einst gesammelt worden. Zwar ist auf den ersten Blick zu erkennen, dass es sich bei Linton um ein Fragment handelt, doch wissen die Betrachter im South African Museum nicht, dass das Herauslösen dieser relativ kleinen Gesteinsfläche am Fundort in den Drakensbergen eine Lücke von gut 5 Quadratmetern hinterlassen hat, deren Narben nach 80 Jahren „still seem fresh with rough and chalky fragments that adhere to one’s finger as you touch the scar.“⁴⁹⁶ Ouzman schlägt daher vor, die mannigfaltigen Akte physischer und ästhetischer Gewalt, die mit der Verbringung Lintons in das South African Museum verbunden waren und die auf gewisse Weise noch immer nicht abgeschlossen erscheinen, zur Sprache zu bringen.

⁴⁹² Ouzman: *Beauty of Letting Go*, S. 270.

⁴⁹³ Ouzman: *Beauty of Letting Go*, S. 269.

⁴⁹⁴ Ouzman: *Beauty of Letting Go*, S. 282.

⁴⁹⁵ Ouzman: *Beauty of Letting Go*, S. 282.

⁴⁹⁶ Ouzman: *Beauty of Letting Go*, S. 285.

3. Die Suche nach der neuen Mitte: Veränderte Perspektiven auf Ethnografica in Deutschland und Südafrika

Dazu gehört zunächst einmal offenzulegen, dass das Linton Panel ursprünglich aus einem Gebiet stammt, welches die britische Kolonialverwaltung als ‚Nomansland‘ deklarierte, um die Landansprüche der dort ansässigen indigenen Bevölkerungsgruppen zu negieren.⁴⁹⁷ Ohne diese Politik und den damit verbundenen kulturellen Genozid an den San wäre die Inbesitznahme des Linton Panel und anderer Felsbilder wohl kaum auf diese Art und Weise möglich gewesen. Viele, vor allem ältere museale Inszenierungen verschweigen solche zerstörerischen Hintergründe gleichwohl geflissentlich.⁴⁹⁸

Ouzmans Impetus, den gewalttätigen Hintergrund der Anschaffung zahlreicher zentraler Museumsstücke darzulegen, ist eng verquickt mit dem Versuch, Museen und Ausstellungen für die südafrikanische Bevölkerung zugänglicher und somit gesellschaftlich wirksamer zu gestalten: „The violent process that led to the Linton fragment being in the museum could easily be accommodated into most display techniques, especially since most South African museum visitors are conversant with violence and its effects, given their country’s turbulent imperial, colonial, and Apartheid past.“⁴⁹⁹ Ouzman schlägt daher vor, Museen nicht mehr als sichere und geordnete Räume der Bildung und des verbindlichen Wissens zu verstehen, sondern durch das Erzählen anderer, unerwarteter und in mehrfacher Hinsicht geteilter Geschichten in jene Kontaktzonen zu verwandeln, als die James Clifford sie charakterisiert.⁵⁰⁰

In Bezug auf eine in dieser Weise veränderte Verwendung des Linton Panel schreibt Ouzman:

Juxtaposing the taphonomic layerings and occlusions of the Linton fragment’s life renders it more believable and even parallels the painful histories and present circumstances of at least local audiences. In a region in which domestic violence, HIV/AIDS infection rates, and abuse of children and elders is marked, southern African archaeology and museology can usefully employ their mastery of larger perspectives of time and human behavior to destabilize demeaning but naturalized modern practices. We can show other possibilities of personhood, thereby demonstrating that hegemonies are not inevitable, and that the present can be remade. Using a life history, taphonomic approach we can show what’s missing – and why.⁵⁰¹

Ouzmans Konzept ist also eine Ausstellungspraxis, die sich sowohl von kolonialen Narrativen abhebt, als auch das Ziel verfolgt, Museen vor der gesellschaftlichen

⁴⁹⁷ Ouzman: *Beauty of Letting Go*, S. 287.

⁴⁹⁸ Ouzman: *Beauty of Letting Go*, S. 287.

⁴⁹⁹ Ouzman: *Beauty of Letting Go*, S. 288.

⁵⁰⁰ Clifford: *Contact Zones*.

⁵⁰¹ Ouzman: *Beauty of Letting Go*, S. 288.

3. Die Suche nach der neuen Mitte: Veränderte Perspektiven auf Ethnografica in Deutschland und Südafrika

Isolation zu bewahren. Es geht ihm darum, das Museumserlebnis an die aktuelle Lebens- und Erfahrungswelt potentieller Besucher anzunähern. Dass er als Beispiel dafür das Linton Panel wählt, hängt mit der Tatsache zusammen, dass neben der wissenschaftlichen Erforschung von San-Felsbildern und der eigenen Biografie noch eine dritte Erzählung mit diesem eindrucksvollen Bild verbunden ist: Seit den Feierlichkeiten zum 6. Freedom Day am 27. April 2000 ziert nämlich ein Bestandteil des Linton Panel die zentrale Fläche des neuen südafrikanischen Staatswappens (Abbildung 14).⁵⁰²



Abbildung 14: Das südafrikanische Nationalwappen mit Erläuterungen, McGregor Museum Kimberley, Oktober 2014, Foto: Alexander-Ferdinand Kiesel.

Als kraft- und machtvolles Symbol des multiethnischen Südafrika der Post-Apartheid trägt das von Ian Bekker geschaffene nationale Emblem des *coat of arms* Elemente in sich, die auf jene Werte verweisen, die für alle Gruppen des vielfältigen Landes entscheidend sind: Fruchtbarkeit, Weisheit, Frieden, Autorität und Menschlichkeit.⁵⁰³ In der Mitte des Wappens sind zwei Figuren zu sehen, die einander zu grüßen scheinen. Sie stehen beispielhaft für die Transformation des Individuums in ein soziales Wesen, und treten für die Überwindung der rassistischen Unterscheidungen ein, die für die Politik der Apartheid prägend waren.⁵⁰⁴

⁵⁰² Lewis-Williams: San Rock Art, S. 7.

⁵⁰³ Moodley: Rock Art and National Identity, S. 86.

⁵⁰⁴ Moodley: Rock Art and National Identity, S. 86.

Die meisten Südafrikaner wissen allerdings nicht, dass die Ikonografie der fremd wirkenden Menschen im Zentrum ihres Nationalwappens aus der Tradition der Felsmalerei der San stammt.⁵⁰⁵ An dieser Stelle können Museen und Ausstellungen einen Beitrag dazu leisten, ihren Besuchern zu erklären, woher das Symbol stammt und welche Bedeutung sich damit verknüpft; eine Aufgabe, der sich die Institutionen zwischenzeitlich in mannigfaltiger Weise stellen.

Bemerkenswert ist, dass bei der Präsentation des Linton Panel selbst bis heute darauf verzichtet wird, in großem Stil auf jene Figur aufmerksam zu machen, die in den *coat of arms* übernommen wurde. Sven Ouzman weist daher darauf hin, dass das politische und kulturelle Wissen um das Element des Felsbildes, das die Reise von der Sphäre des Spirituellen in das politische Leben angetreten hat, sehr eingeschränkt ist.⁵⁰⁶ Zugleich konstatiert er, dass die Suche und die Betrachtung der verwendeten Figur auf dem Linton Panel auch für die Wissenden eine neues Museumserlebnis bereithält: Die geringe Größe und die Positionierung der Abbildung zwingt den Betrachter nämlich dazu, seinen Körper in ungewohnter Weise zu verdrehen und dabei gleichsam die Erfahrung zu machen „that ‚seeing‘ can morph into a more embodied practice of ‚looking‘“. ⁵⁰⁷

Ein Grund dafür, dass die Gestalt aus dem Nationalwappen beim Betrachten des Linton Panel nicht sofort ins Auge fällt, ist die starke Überarbeitung, die das Bild in seinem neuen Kontext erfahren hat: Nachdem aufgrund der Expertise des Rock Art Research Institute der University of the Witwatersrand zunächst eine grundsätzliche Entscheidung gefällt wurde, welche Abbildung sich für die Verwendung innerhalb des Wappens eignen würde,⁵⁰⁸ wurden zentrale Bestandteile der ausgewählten Figur umgestaltet. So bemerkt David Lewis-Williams, dass die ursprüngliche Darstellung einige Waffen und Ausrüstungsgegenstände zeige. Die aussagekräftigste Veränderung sei aber, dass die Einzelfigur des Originals dupliziert und gespiegelt worden sei, wodurch der Eindruck entstehe, dass sich zwei Menschen begegneten und grüßten.⁵⁰⁹

⁵⁰⁵ Vgl. Lewis-Williams: *San Rock Art*, S. 7.

⁵⁰⁶ Ouzman: *Beauty of Letting Go*, S. 284.

⁵⁰⁷ Ouzman: *Beauty of Letting Go*, S. 284.

⁵⁰⁸ Lewis-Williams: *San Rock Art*, S. 7.

⁵⁰⁹ Lewis-Williams: *San Rock Art*, S. 15-17.

Der Illustration dieser Handlung wird dabei ein hoher Symbolgehalt zugeschrieben, der durch das ebenfalls in das Wappen eingebundene neue nationale Motto der Republik Südafrika noch unterstrichen wird. In der Sprache der /Xam, die als ausgestorben gilt, steht dort zu lesen „!ke e: /xarra //ke“, was ins Englische übersetzt so viel bedeutet wie ‚People who are different join together‘. Dieses Motto wurde in der politischen und alltäglichen Sprache der Rainbow Nation popularisiert und unter dem Schlagwort ‚Unity in Diversity‘ zusammengefasst.⁵¹⁰

Angesichts des hohen symbolischen Stellenwertes des Nationalwappens und der enormen programmatischen Bedeutung, die gerade jenen Elementen zukommt, die aus der Sprache und Kultur der San übernommen sind, betonte Thabo Mbeki, der damalige Präsident der Republik Südafrika, bei der erstmaligen Präsentation des *coat of arms*: „It [das Wappen; F.K.] pays tribute to our land and our continent as the cradle of humanity, as the place where human life first began.“⁵¹¹ Ausdrücklich sollte diese Aussage aufzeigen, dass die San und ihr kulturelles Erbe nach einer langen und tragischen Geschichte endlich in der Identität des neuen Südafrika heimisch geworden seien.⁵¹² Zum gewählten nationalen Motto ergänzte Mbeki daher: „We have chosen an ancient language of our people. This language is now extinct as no one lives who speaks it as his or her mother tongue. This emphasizes the tragedy of the millions of human beings who, through the ages, have perished and even ceased to exist as peoples, because of people’s inhumanity to others.“⁵¹³ Mit Blick auf die schwierige und gespaltene Geschichte Südafrikas und das teils schmerzhaft empfundene Bedürfnis der Menschen zusammenzukommen, formulierte Mbeki die andauernde Notwendigkeit aufeinander zuzugehen und Mittel und Wege zu finden, miteinander zu leben und umzugehen.⁵¹⁴

⁵¹⁰ Vgl. Moodley: *Rock Art and National Identity*, S. 86. Einer derartigen Verwendung kommt der nicht allein aus linguistischer Sicht bemerkenswerte Kniff zupass, dass der /Xam-Satz und seine Übertragung ins Englische die Eigenart teilen, ohne eindeutige Partikel auszukommen und damit sowohl im Indikativ als auch im Imperativ stehen können. Die Aussage kann mithin entweder das beschreiben, was gegenwärtig in Südafrika geschieht oder aber als Aufruf an die Menschen verstanden werden, zusammenzukommen und gemeinsam das Land und die Zukunft zu gestalten (Lewis-Williams: *San Rock Art*, S. 17).

⁵¹¹ Zitiert nach Lewis-Williams: *San Rock Art*, S. 17.

⁵¹² Lewis-Williams: *San Rock Art*, S. 18.

⁵¹³ Zitiert nach Lewis-Williams: *San Rock Art*, S. 17.

⁵¹⁴ Lewis-Williams: *San Rock Art*, S. 18.

3.3.4 Museen als Motoren der (Identitäts-)Bildung: Das Wappen und die Felskunst im National Museum Bloemfontein

Im Kontext der bisher angestellten erinnerungskulturellen und geschichtspolitischen Überlegungen ist die Episode rund um das südafrikanische Nationalwappen gerade deswegen erwähnenswert, weil sich hier die Biografie eines Museumsstücks mit dem Bemühen kreuzt, ein neues nationales Narrativ zu entwickeln. Darüber hinaus greift die Verwendung von Felsbildern und der /Xam-Sprache auf Forschungstendenzen zurück, die die kulturellen und spirituellen Fähigkeiten der San in den Fokus rücken. Eine bedeutende Rolle spielen in diesem Zusammenhang die Arbeiten von Wilhelm Bleek und Lucy Lloyd, ohne welche die Sprache, in der das nationale Motto gehalten ist, heutzutage nicht mehr übersetzbar wäre.⁵¹⁵ Es zeigt sich mithin, dass das Interesse der Forschung am Bleek/Lloyd-Archiv Eingang in das offizielle Gedächtnis der Republik Südafrika gefunden hat. Gerade in Museen und Ausstellungen wird das Wechselspiel zwischen der wissenschaftlichen und politischen Bedeutung bestimmter Zugriffe auf die Historie und das kulturelle Erbe Südafrikas virulent. Museen erscheinen damit tatsächlich als jene „Orte außerhalb aller Orte“, in denen „wirkliche Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind“⁵¹⁶, als die Michel Foucault sie in ihrer Funktion als Heterotopien charakterisiert hat und als welche sie gesellschaftlich auch weit über ihre Mauern hinaus wirksam sein können.

Ein solches Verständnis des Sendungs- und Einflussvermögens musealer Institutionen hat freilich Auswirkungen auf die Ausstellungspraxis, wie etwa Shiona Moodleys Ausführungen zum Umgang von Besuchern und Kuratoren mit der Rock Art im National Museum in Bloemfontein deutlich machen: Die vorrangige Aufgabe bei der Präsentation von Felskunstwerken sieht Moodley demnach darin, die Besucher zu ermuntern, diesen Teil ihres nationalen kulturellen Erbes vollständig und vorbehaltlos anzunehmen und mithin das trennende Gefühl der Distanziertheit und der *foreignness* zu verringern, welches viele Leute beim Anblick der Bilder noch immer empfinden.⁵¹⁷ Ziel der Museen müsse es sein, ein Bewusstsein dafür zu schaffen, dass Felskunst nicht einfach ein Teil der Vergangenheit sei, der alten und verschwundenen Erzeugergemeinschaften zugeschrieben werden könne und dem in der heutigen Lebenswelt praktisch keinerlei Bedeutung mehr zukomme, sondern

⁵¹⁵ Moodley: Rock Art and National Identity, S. 86.

⁵¹⁶ Foucault: Andere Räume, S. 39.

⁵¹⁷ Moodley: Rock Art and National Identity, S. 85.

dass das in den Zeichnungen und Malereien gespeicherte Wissen in der neuen südafrikanischen Identität weiter lebe: „This is our nation, not separate from the past, present or future.“⁵¹⁸ Die offensichtliche Einverleibung der Traditionen der San in die nationalen Symbole ebnet aus dieser Perspektive den Weg für das Empowerment jener indigenen Gruppen, die sich selbst auf ihre Abstammung von den San und Khoikhoi des südlichen Afrikas berufen⁵¹⁹ und erweitert zudem das Verständnis der multiethnischen Identität der Rainbow Nation: „As we all embrace this coat of arms as a symbol of our national identity, we begin the journey of taking ownership of our heritage as South Africans.“⁵²⁰

Konkret schlägt Moodley vor, innerhalb musealer Inszenierungen aktiv gegen die falsche Auffassung vorzugehen, Museen beschäftigten sich einzig mit der Vergangenheit und seien deswegen auch nur hinsichtlich der Retrospektive relevant. Gerade für Einrichtungen wie das National Museum in Bloemfontein, in denen Heranwachsende den größten Teil der Besucher ausmachten,⁵²¹ sei es von entscheidender Bedeutung, sich deren Bedürfnissen und Erwartungen zu stellen. Explizit gelte es, den jugendlichen Blick auf das Leben einzunehmen, der stark auf Gegenwart und Zukunft fokussiere, wogegen eine ausführliche und abstrakte Reflexion der Vergangenheit eher irrelevant sei.⁵²²

Eine nützliche Strategie für dieses Unterfangen sieht Moodley darin, die Jugendlichen und ihre Erfahrungen stärker in die Ausstellung einzubinden.⁵²³ Sie berichtet, dass die Teilnehmer von Schüler-Führungen im National Museum zunächst gefragt werden, ob sie etwas über Felskunst wüssten. Zumeist sei die Antwort betretenes Schweigen, einige Schüler assoziierten die Bilder jedoch mit „short people from long ago“, einer ausgestorbenen Menschenrasse und Kultur ohne Relevanz für

⁵¹⁸ Moodley: Rock Art and National Identity, S. 86.

⁵¹⁹ Moodley: Rock Art and National Identity, S. 85.

⁵²⁰ Moodley: Rock Art and National Identity, S. 86.

⁵²¹ Moodley: Rock Art and National Identity S. 87. Moodley bezieht sich hier auf die Besucherstatistiken des National Museum aus dem Jahr 2005, die fortgeschrittene Schüler als die größte Besuchergruppe noch vor Vor- und Grundschulern ausweisen. Anzumerken ist dabei freilich, dass diese Statistik stark durch die Vorgaben der Lehrpläne beeinflusst ist, die mehr oder minder festlegen, wann und in Bezug auf welche Themen Museumsbesuche durchzuführen sind. Kritisch darf gerade angesichts der Tatsache, dass der Einsatz des Museums als Instrument der Staatsbürgerkunde im Fokus von Moodleys Konzept steht, die enge Verzahnung der Bildungsinstitutionen Museum und Schule hinterfragt werden.

⁵²² Moodley: Rock Art and National Identity, S. 87.

⁵²³ Moodley: Rock Art and National Identity, S. 87.

3. Die Suche nach der neuen Mitte: Veränderte Perspektiven auf Ethnografica in Deutschland und Südafrika

ihr eigenes Leben.⁵²⁴ Eine solche Vorstellung wird dabei noch unterstützt durch ein Display im Eingangsbereich der Ausstellung des National Museum, welches vorgebliche *Bushman* bei der Anfertigung von Felsmalereien zeigt (Abbildung 15).

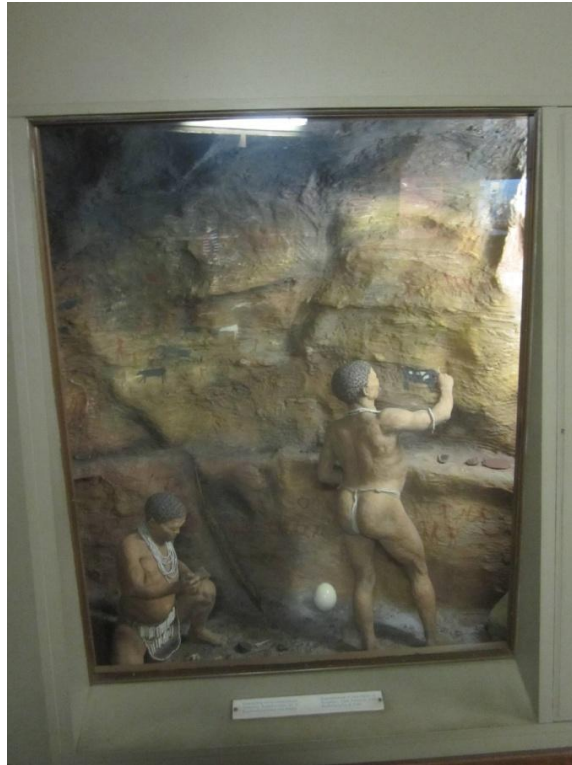


Abbildung 15: Darstellung einer Höhle mit „Bushman Artist at work“ (Original-Beschriftung), National Museum Bloemfontein, September 2014, Foto: Alexander-Ferdinand Kiesel.

Diese zunächst eindeutig erscheinende Narration kann laut Moodley allerdings durch einen Verweis auf das Nationalwappen und seine Entstehungsgeschichte aufgebrochen werden. Dieses einzigartige Symbol transformiere dann zu einem Werkzeug, welches dazu diene, die Popularität der Rock Art zu steigern und die Perspektive der jungen Leute auf ihr diverses kulturelles Erbe zu verändern und zu schärfen: „Just as they take ownership of their national coat of arms too they can take ownership of their heritage.“⁵²⁵ Angesichts der Tatsache, dass es sich beim Staatswappen um eine Repräsentation aller Südafrikaner in Vergangenheit und Gegenwart handele, sei es mithin nicht mehr möglich, die eigene Lebens- und Erfahrungswelt vollständig von jenen Dingen und Sachverhalten abzukoppeln, die im Rahmen der archäologischen Sektion des National Museum ausgestellt werden.⁵²⁶ Moodley ist der Überzeugung, dass dieses Vorgehen innerhalb des Museums einen

⁵²⁴ Vgl. Moodley: *Rock Art and National Identity*, S. 87. Zur Illustration der Situation bedient sich Moodley an dieser Stelle eines vielsagenden Schüler-Zitats.

⁵²⁵ Moodley: *Rock Art and National Identity*, S. 87.

⁵²⁶ Moodley: *Rock Art and National Identity*, S. 87.

wichtigen Beitrag zu einer neuen und revidierten Einstellung gegenüber der Frage leiste, was es bedeute, „to be truly South African.“⁵²⁷

In der Praxis des National Museum Bloemfontein zeigt sich die Kraft, die vom Museum als sozialer und historischer Erzählmachine ausgeht. Das Museum fungiert als „Identitätsfabrik“⁵²⁸ der Rainbow Nation. Offensichtlich wird dabei, dass Kulturen und Geschichten innerhalb dieses Mediums nur scheinbar festgelegt sind. Vielmehr reichen bereits leichte Veränderungen in der Inszenierung und im Stil der Erklärungen, um mit denselben Objekten teils erheblich abweichende oder gar gegensätzliche Narrationen zu erzeugen. Aufgezeigt wird mithin, dass musealen Exponaten die Qualität der Multiperspektivität inhärent ist. Insbesondere bei ethnografischen Ausstellungsstücken spielt in diesem Zusammenhang die koloniale Verflechtungsgeschichte eine Rolle, die dafür gesorgt hat, dass Objekte überhaupt in Depots und Ausstellungen gelangten. Mit der Epoche des Kolonialismus ging diese Verflechtungsgeschichte jedoch nicht zu Ende. Vielmehr scheinen Menschen und Kontinente in der globalisierten Welt von heute auf mannigfaltige Art miteinander vernetzt zu sein. Der folgende Abschnitt der Arbeit widmet sich daher der Darstellung der Verflechtungsgeschichte Afrikas im Museum und versucht herauszuarbeiten, wie das kulturelle Erbe und die gegenwärtige Situation des Kontinents bei seiner expositorischen Betrachtung ineinander wirken.

⁵²⁷ Moodley: Rock Art and National Identity, S. 87.

⁵²⁸ Korff/Roth: Das historische Museum.

4. Verflechtungsgeschichten Afrikas: Dimensionen des Wissens und ihre expositorische Perspektivierung

Wenige Kilometer außerhalb von Kimberley, der Hauptstadt der südafrikanischen Provinz Northern Cape, liegt Wildebeest Kuil, eine topografische Senke, die sich bei Regen mit Wasser füllt und dieses über Monate hinweg zu speichern in der Lage ist. Dies ist wohl der Grund dafür, dass die Stelle schon seit langer Zeit eine besondere Bedeutung für die indigenen Bevölkerungsgruppen der Region hat und seit der Ankunft europäischer Siedler auch in deren Alltag eine Rolle spielte.⁵²⁹ Um die Hinterlassenschaften des wechselvollen kulturellen Lebens, die sich am Wildebeest Kuil finden, für die Nachwelt zu bewahren und ihre Bedeutung zu beleuchten, richtete das McGregor Museum dort mit finanzieller und wissenschaftlicher Unterstützung des Rock Art Research Institute der University of the Witwatersrand ein Bildungs- und Informationszentrum ein.⁵³⁰

Der Schwerpunkt liegt dabei auf den über 400 Felszeichnungen, die an diesem Ort gefunden wurden. Zur Einstimmung auf eine Tour durch die bemerkenswerte Fundstätte wird ein Film gezeigt, der die Besucher mit der Kultur der !Xun- und Khwe-San vertraut macht, deren Vorfahren die Felszeichnungen angefertigt haben und auf deren Grund und Boden das Wildebeest Kuil Rock Art Centre heute liegt.⁵³¹ Der folgende Rundgang, den man entweder mit einem Audio Guide oder in Begleitung eines von den Archäologen des McGregor Museums ausgebildeten Angehörigen der örtlichen San-Gemeinschaft durchführt,⁵³² gewährt darüber hinaus Einblicke in die Kontaktgeschichte der vergangenen Jahrhunderte. Teilweise hat sich diese in die Felszeichnungen selbst eingeschrieben: Auf manchen Steinen sind Gravuren zu sehen (Abbildung 16), die erst im 20. Jahrhundert entstanden und eindeutig als Hinterlassenschaft weißer Siedler gekennzeichnet sind – „recent graffiti and signs of vandalism, reflecting the attitudes of visitors towards precolonial rock art

⁵²⁹ Auf diese Weise begründet ein Schild im Rundgang (Station 5) die hohe Präsenz kultureller Zeugnisse aus historischer und prähistorischer Zeit an diesem Ort.

⁵³⁰ Morris, David: Rock Art as Source and Resource. Research and Responsibility towards Education, Heritage and Tourism, in: South African Historical Journal 49 (2003), S. 193-206. Hier: S. 197.

⁵³¹ Morris: Rock Art as Source and Resource, S. 198.

⁵³² Morris: Rock Art as Source and Resource, S. 199. Bei meinen Besuchen am Wildebeest Kuil in den Jahren 2011 und 2014 habe ich stets an Führungen teilgenommen, die Teilnehmer dieses Programms durchgeführt haben. Der spezielle Umgang dieser Personen mit dem kulturellen Erbe, das sie präsentierten, hob sich deutlich von dem wissenschaftlich-objektiven Gestus ab, der Museumsführungen üblicherweise kennzeichnet. So versuchten die Tour Guides eigene Interpretationen der Steine anzustellen und forderten mich auf, es ihnen gleich zu tun. Gleichzeitig verwiesen sie aber auf die wissenschaftliche Auslegung der Symbole. Ihr Verhalten forderte zur Reflexion über die spezifische Situation in dieser Führung und über das Verhältnis von Wissenschaft und indigener Lebenswelt im Allgemeinen auf.

4. Verflechtungsgeschichten Afrikas: Dimensionen des Wissens und ihre expositorische Perspektivierung

in the last 130 years“⁵³³, wie der Archäologe David Morris schreibt. Daneben sind andere materielle Relikte zu finden, die jeweils spezifische Merkmale historischer Epochen in sich tragen. Kleine Steinmauern deuten etwa darauf hin, dass Bauern das Gebiet am Wildebeest Kuil im späten 19. Jahrhundert als Weideland nutzten. Die Abgrenzung der jeweils eigenen Ländereien wurde notwendig, weil zu jener Zeit viele Personen nach Kimberley reisten, um die Diamantenvorkommen der Gegend zu erschließen. Die Konkurrenz um Grundbesitz nahm deutlich zu. Später wurde das Wildebeest Kuil als Trainingsgebiet der Royal Air Force während des Zweiten Weltkriegs genutzt.⁵³⁴ Verfallene Gebäude und rostige Lastwagen (Abbildung 17) legen Zeugnis von dieser Zeit ab.



Abbildung 16 und Abbildung 17: Historische (Ab-)Nutzung eines Ortes, Wildebeest Kuil Rock Art Centre, Oktober 2011, Foto: Alexander-Ferdinand Kiesel.

Ein Besuch am Wildebeest Kuil verdeutlicht mithin, dass Südafrika auf „miles and miles of histories“ zurückblicken kann, wie es auf einem Schild in der kleinen Ausstellungshalle im Besucherzentrum des Wildebeest Kuil Rock Art Centres heißt. Gleichzeitig tritt in den Vordergrund, dass es unmöglich ist, eine exakte Interpretation der Vergangenheit zu liefern. Am Wildebeest Kuil überlappen sich historische Erzählstränge auf mannigfaltige Weise. Die Geschichte Südafrikas ist eine Geschichte der Begegnung und der kulturellen Verflechtung, aus der heraus die heutige Rainbow Nation gewachsen ist. Ein umfassender Blick auf diese Historie erfordert den Einbezug unterschiedlicher Sichtweisen und ein Bewusstsein für die Perspektivierung von Geschichte aus der Gegenwart heraus. Der Ausblick vom Wildebeest Kuil auf das heutige Kimberley unterstreicht die Bedeutung des Standpunkts für das Verhältnis dieser Zeitsphären.

⁵³³ Morris: Rock Art as Source and Resource, S. 199.

⁵³⁴ Zur Nutzung des Wildebeest Kuil im 19. und 20. Jahrhundert: Morris: Rock Art as Source and Resource, S. 198-199.

4. Verflechtungsgeschichten Afrikas: Dimensionen des Wissens und ihre expositorische Perspektivierung

Das Wildebeest Kuil Rock Art Centre ist Teil eines ambitionierten Heritage-Projekts, das Stätten des südafrikanischen Kulturerbes in der Gegend um Kimberley für die Öffentlichkeit erschließen soll. Gemeinsam mit der Ancestors Gallery, der kulturhistorischen und ethnologischen Ausstellung des McGregor Museums in Kimberley, formen diese Orte eine Archaeology Route, die ein neues Verständnis für die geteilte Geschichte⁵³⁵ von Europäern und indigenen Gemeinschaften am Kap begründen soll.⁵³⁶ Ein wichtiges Ziel der beteiligten Einrichtungen ist es, den Blick dafür zu schärfen, dass die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit nicht selbstverständlich ist, sondern dass die Aufarbeitung und Rekonstruktion von Geschichte immer abhängig ist von Zeitachsen und Begriffen, die den wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Diskurs dominieren.

Das Team des McGregor Museums hat es sich zur Aufgabe gemacht, diese Positionierung von Ausstellungen im erinnerungskulturellen Feld offenzulegen. In die Präsentation der Ancestors Gallery sind daher immer wieder Vitrinen und Erklärtexte eingebaut, die entscheidende Elemente der expositorischen Narration hinterfragen und zentrale Frage aufwerfen: Mit welchen Mitteln werden Glaubwürdigkeit und wissenschaftliche Objektivität in Ausstellungen hergestellt? Welche alternativen Möglichkeiten zur vorherrschenden Erzählung gibt es – etwa hinsichtlich der Bezeichnung von bestimmten Bevölkerungsgruppen oder zur Periodisierung von Zeit? Was passiert, wenn verschiedene Auffassungen von Bedeutung und Stellenwert des Materials aufeinandertreffen, das im Museum gelagert und erforscht wird? Prominent wird hier die Frage nach dem Umgang mit menschlichen Überresten (*human remains*) verhandelt.

Derartige Einschübe und Brüche in der Erzählung lassen erkennen, dass es sich bei der Ancestors Gallery um eine Schau handelt, die auf das Prinzip der Reflexion setzt. Auf diese Weise passt sie sich gut in die Archaeology Route ein, die Überlappung und Verflechtung als prägende Bestandteile der südafrikanischen Geschichte in

⁵³⁵ Conrad, Sebastian, Shalini Randeria: Einleitung. Geteilte Geschichten – Europa in einer postkolonialen Welt, in: dies. (Hgg.): *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main 2002, S. 9-49. Dass auch die deutsche Geschichte nicht auf nationaler Ebene zu durchdringen ist, zeigen etwa: Conrad, Sebastian: *Doppelte Marginalisierung. Plädoyer für eine transnationale Perspektive auf die deutsche Geschichte*, in: *Geschichte und Gesellschaft* 28 (2002), S. 145-169; Zimmerer, Jürgen: *Kolonialismus und kollektive Identität. Erinnerungsorte der deutschen Geschichte*, in: ders. (Hg.): *Kein Platz an der Sonne. Erinnerungsorte der deutschen Kolonialgeschichte*, Frankfurt am Main 2013, S. 9-37; Thieme: *Deutschland postkolonial*.

⁵³⁶ Zum generellen Ziel der archäologischen, historischen und ethnologischen Ausstellungsprojekte des McGregor Museums: Morris: *Rock Art as Source and Resource*, S. 195-196.

4. Verflechtungsgeschichten Afrikas: Dimensionen des Wissens und ihre expositorische Perspektivierung

Szene setzt. Die monolithische Erzählweise von Afrika, die in der kolonialen Geschichtsschreibung und während der Apartheid dominierte, wird damit aufgebrochen. Afrika wird narrativ neu dimensioniert.

Dieser Neuerzählung von Afrika sind jedoch im Rahmen der südafrikanischen Erinnerungskultur Grenzen gesetzt. Ein Vergleich zwischen der Ancestors Gallery und der aktualisierten zeithistorischen Ausstellung des McGregor Museums, „Journey to Democracy“, fördert dies deutlich zu Tage: Bereits im Namen der Schau ist ein teleologisches Erzählprinzip angelegt, das eng mit der offiziellen Geschichtsinterpretation des African National Congress (ANC) zusammenhängt und die Entstehung der Rainbow Nation als Endpunkt einer historischen Entwicklung darstellt, die mit den ersten Begegnungen zwischen indigenen Gruppen und Kolonialisten am Kap einsetzte. Dieses Narrativ verweist zwar auf das kulturelle Erbe der San und Khoikhoi, hegt dessen Potential zum „Aufstand der unterworfenen Wissensarten“⁵³⁷ jedoch durch die Einbindung in eine zielgerichtete Fortschrittserzählung ein.

Mit den Herausforderungen, die ein Bewusstsein um die koloniale Verflechtungsgeschichte an die Darstellung Afrikas in Ausstellungen stellt, haben auch museale Einrichtungen in Deutschland zu kämpfen. Einen besonderen Weg schlägt das Übersee-Museum in Bremen ein, dessen Afrika-Ausstellung im Jahr 2013 nach einer grundlegenden Umgestaltung neu eröffnet wurde. Seitdem werden Besucher dort mit auf eine Reise durch die Themenfelder „Alltag“, „Wüste“, „Ressourcen“, „Gesellschaft“ und „Menschwerdung“ genommen.⁵³⁸ Das Übersee-Museum schöpft dabei aus der Vielfalt seiner Sammlungen, in denen Handels-, Natur- und Völkerkunde sich auf einzigartige Weise miteinander verbinden.⁵³⁹ Zudem enthalten die einzelnen Ausstellungsabschnitten sowohl historische als auch aktuelle Exponate. Daraus ergibt sich ein expositorisches Gewebe, das von Verknüpfungen und Knotenpunkten durchzogen ist. Verflechtung wird so zum Erzählprinzip der Ausstellung.

⁵³⁷ Sternfeld: Unterworfenen Wissensarten.

⁵³⁸ An dieser Stelle rekurriere ich auf das Motiv des Reisens, weil dieses auch in der Auseinandersetzung des Übersee-Museums mit dem eigenen Wirken eine besondere Rolle spielt (etwa: Ahrndt, Wiebke: Vorwort, in: Übersee-Museum Bremen: Faszination. Ferne. Museumsführer, Bremen 2013, S. 7). In der Ausstellung selbst wird dieses Motiv aufgenommen, indem die Besucher im 1. Obergeschoss mit der überdimensionalen Swahili-Grußformel „Karibu Afrika“ in der Fremde willkommen geheißen werden sowie in verschiedenen Abschnitten expositorisch auf lohnenswerte Reiseziele wie Nationalparks und Welterbestätten hingewiesen wird.

⁵³⁹ Ahrndt: Vorwort, S. 7.

4. Verflechtungsgeschichten Afrikas: Dimensionen des Wissens und ihre expositorische Perspektivierung

Auf eigentümliche Weise bleibt die Perspektive der Afrika-Schau des Übersee-Museums jedoch distanziert. Verflechtungen werden als Ergebnis des Kontakts zwischen verschiedenen Gesellschaften und Erfahrungswelten definiert und sind somit Gegenstand der Darstellung. Eine Öffnung hin zu der Frage, wie diese Verflechtungen sich auf die Positionierung der expositorischen Kommunikationssituation im Spannungsfeld zwischen eigenen und fremden Vorstellungswelten auswirken, erfolgt nicht. Die Verwobenheit des ethnografischen Museums als Institution in koloniale Diskurse bleibt ein blinder Fleck in dieser Konstruktion.

Die Beispiele zeigen: Die inhaltliche Darstellung wissenschaftlich fundierter Verflechtungsgeschichten und Objektbiografien fällt nicht notwendig mit der Komposition einer selbstreflexiven Narration zusammen. Vielmehr changiert die Erzählweise von Ausstellungen in diesem Bereich zwischen dem Einbezug und der Vereinnahmung verschiedener Wissenswelten. Welche Ausprägungen dies annehmen kann, zeigt das folgende Kapitel durch eine detaillierte Analyse von inhaltlichen Sinnabschnitten und expositorischen Ensembles in den Ausstellungen in Bremen und Kimberley. Ziel ist es, einen Einblick in die „Verflechtungsgeschichte Afrikas“ zu gewinnen, wie sie den Besuchern im musealen Rahmen begegnet und zu erörtern, welche Rolle die „Dimensionen des Wissens und ihre expositorische Perspektivierung“ dabei spielen.

4.1 Analyse der Verflechtung: Die Afrika-Schau des Übersee-Museums in Bremen

Im Oktober 2013 eröffnete das Übersee-Museum in Bremen seine vollständig neu kuratierte Afrika-Ausstellung. Seither werden im 1. Obergeschoss des Gebäudes in einem um einen Lichthof herum angelegten Rundgang die Themen „Alltag“, „Wüste“, „Ressourcen“, „Gesellschaft“ und „Menschwerdung“ in detaillierten Themenabschnitten behandelt. Ein einleitender Wandtext macht die Besucher auf die Schwerpunkte der Schau aufmerksam:

Wiege der Menschheit, Sahara und Savanne, kulturelle Vielfalt und eine wechselvolle Geschichte, große Armut, aber auch Reichtum an Ressourcen und boomende Großstädte – dies alles prägt den afrikanischen Kontinent mit seinen 54 Staaten. [...] Der Schwerpunkt [der Ausstellung; F.K.] liegt dabei auf dem 21. Jahrhundert. Die zum Teil sehr alten Sammlungen bezeugen die lange Geschichte des Kontinents. Sie helfen zudem, die heutigen Voraussetzungen besser zu verstehen. In der Ausstellung kommen Menschen aus

4. Verflechtungsgeschichten Afrikas: Dimensionen des Wissens und ihre expositorische Perspektivierung

Afrika zu Wort. So treffen der Blick der Ausstellungsmacher auf Afrika und der von Afrikanern auf ihre Heimat aufeinander.

Diese Beschreibung greift über die inhaltlichen Aspekte der Schau hinaus. Sie verweist auf eine Erzählstrategie, die diversen Perspektiven Raum bietet und gerade marginalisierte Blickwinkel besonders berücksichtigt. Diese Multiperspektivität führt jedoch nicht zur Auflösung der expositorischen Erzählkonstellation, die nach Mieke Bal die Kommunikation im Museum prägt:⁵⁴⁰ Die präsentierende Instanz spricht in diesem Text ein betrachtendes ‚Du‘ an und fokussiert dabei auf Themen und Motive, die dem adressierten Publikum bekannt sind und die es mit Afrika assoziiert. Das ausgestellte Dritte wird eingeführt als Illustration einer vorhandenen Vorstellungswelt, die durch mediale und koloniale Konstruktionen überformt ist. Afrika, das ist aus Sicht des Textes Natur, lange Vergangenheit und Exotik – kurzum: das Andere Europas in allen Facetten.

Der Aktualitätsbezug der Ausstellung und der damit verbundene Anspruch, ein möglichst realistisches Bild des zeitgenössischen Afrika zu entwerfen, tritt besonders im Abschnitt „Alltag“ in den Vordergrund. Dort werden zentrale Themen aus dem Leben der kenianischen Metropole Nairobi beleuchtet, etwa Transport, Wohnen und Bildung. Zur Vertiefung der einzelnen Themenkomplexe ließ das Übersee-Museum Video-Portraits afrikanischer Protagonisten anfertigen. Dazu erklärt ein Text innerhalb der Ausstellung: „Die Drehbücher entstanden auf der Grundlage von Tagebüchern, in denen sechs Personen einen bestimmten Tag beschrieben. Dieser wurde dann im Film von den Personen selbst nachgestellt und anschließend von ihnen kommentiert. So entstanden nicht Filme über sechs Menschen, sondern diese wurden Mitautoren ihrer Erzählungen.“ Begleitet werden die Bildschirme, auf denen die Video-Portraits ablaufen, von ausgewählten Objekten⁵⁴¹, die laut des Textes „ein Sinnbild für den jeweiligen Tagesablauf und den Lebensrhythmus der Personen in den Filmen“ darstellen. Die expositorische Erzählung exemplifiziert also anhand ausgewählter Alltagsgestaltungen die allgemeine Situation und illustriert diese Beispiele mit Einzelobjekten. Die daraus resultierende Komplexitätsreduktion soll das Leben in Afrika veranschaulichen. Die Statements der Afrikaner bilden dabei keinen

⁵⁴⁰ Vgl. dazu ausführlich Kapitel 2 der vorliegenden Arbeit; grundlegend: Bal: Kulturanalyse, S. 93-95.

⁵⁴¹ Vorgestellt wird etwa der Boda Boda-Fahrer Omar Nyamawi aus Watamu (Küstenregion). Neben seinem Video ist ein Moped zu sehen, wie es Omar für seine Transporte verwendet. Außerdem wird unter der Überschrift „Routine VI“ erläutert, wie Omar sein Mobiltelefon zur Kundenpflege und zur Strukturierung seiner Arbeit einsetzt. Das Video über den Alltag des Farmers Humphrey Odaba wird dagegen auf Objektebene vom Abguss einer Kanne unterstrichen, die er regelmäßig zum Händewaschen nutzt („Routine III“).

Gegenpol zu den übrigen Inszenierungen der Ausstellung, sondern ergänzen diese organisch. Die Perspektive der Ausstellungsmacher und der Blick der ausgesuchten Personen auf ihre Heimat erscheinen deckungsgleich und sind Teil einer linear ausgerichteten Erzählung.

Da die Auswahl der verwendeten Schau-Elemente in der Hand der Kuratoren des Übersee-Museums liegt, erscheint die oben zitierte Bezeichnung der portraitierten Personen als „Mitautoren“ ihrer Erzählungen fragwürdig. Dies gilt umso mehr, als die ausgestellten Personen ausführlich vorgestellt werden, während die ausstellenden Protagonisten unsichtbar bleiben. Die Ausstellungsmacher machen sich damit einen Effekt zu eigen, der für die Wirkung musealer Repräsentation von entscheidender Bedeutung ist: Die Anonymität der Autoren erzeugt die Illusion, in der Ausstellung gebe die Institution Museum objektives Wissen preis. Aus dieser Konstellation erwächst die Autorität expositorischer Inszenierungen.⁵⁴²

Die Videosequenzen sollen einen authentischen Eindruck der Lebensrealität in Kenia vermitteln. Die Besucher fühlen sich bei einer intensiven Beschäftigung mit den Filmen in die dargestellte Welt versetzt. Die Inszenierung und Erweiterung des Erfahrungsraumes mit multimedialen Mitteln geht dabei weit über die Möglichkeiten der objektbasierten Museumserzählung hinaus und erzeugt einen Effekt der Immersion.⁵⁴³ Gleichzeitig erfolgt die didaktische Erzählstrategie der Bremer Ausstellung aus einer wissenschaftlich-distanzierten Sicht auf die präsentierten Themen. Ausdruck findet dies insbesondere in den zahlreichen, detaillierten Erklärtexten in der Ausstellung. Die Herausstellung der Wissenschaftlichkeit der präsentierten Erkenntnisse suggeriert eine objektive Wahrhaftigkeit des Dargestellten. In den Videosequenzen vermischen sich der Wahrhaftigkeitsanspruch der autoritativen Erzählung und das Angebot zur emotionalen Identifikation und untermauern auf diese Weise die Glaubwürdigkeit der Narration. Das hierarchische Machtgefüge wissenschaftlich-autoritativer Museumserzählungen wird nicht

⁵⁴² Martinz-Turek: Storyline, S. 26.

⁵⁴³ Der Begriff Immersion beschreibt die Situation des Eintauchens in eine Umgebung. Pädagogisch ist dies mitunter sinnvoll, um neue Wahrnehmungsräume zu öffnen und das zu Lernende als Erlebnis zu eröffnen. Gerade in museumswissenschaftlichen Diskussionen wird der immersive Charakter moderner expositorischer Inszenierungen allerdings zunehmend hinterfragt, da die Gefahr besteht, dass die Besucher das Gefühl dafür verlieren, dass die Ausstellungen ihnen nur einen ausgewählten und bewusst in den Vordergrund geschobenen Teil der Lebensrealität zeigen. In der Diskussion um das Rautenstrauch-Joest-Museum in Köln (vgl. Kapitel 3.2) wurde die Kritik an immersiven Erlebnisräumen in ethnografischen Ausstellungen teils dezidiert vorgetragen, etwa: Schmidt-Linsenhoff: Institutionelle Selbstkritik und visueller Diskurs.

hinterfragt. Auf diese Weise hilft die Inklusion afrikanischer Perspektiven dem Übersee-Museum, sich expositorisch als Ort des Wissens und der Wissenschaft zu generieren, ohne zugleich gesellschaftliche Konflikt- und Kontaktzone zu sein.

4.1.1 Looking for Grace: Geschichte, Macht und Ethnie in Afrika

Die expositorische Komposition der Bremer Afrika-Ausstellung repräsentiert die Stimme Afrikas außerhalb der Video-Sequenzen vor allem durch Kunstwerke. Dies ist bemerkenswert, denn Kunst hat nicht den gleichen Stellenwert wie Wissenschaft. In der Kunst spielt Subjektivität eine große Rolle. Sie will Themen in den Vordergrund rücken und die Aufmerksamkeit der Betrachter auf ausgewählte Aspekte richten. Wissenschaft dagegen hat den Anspruch, objektiv zu sein. Sie will Themen verstehen, nach spezifischen Kriterien analysieren und erklären.⁵⁴⁴ Dieser Gegensatz wird in der Afrika-Schau des Übersee-Museums an verschiedenen Stellen deutlich und führt dazu, dass die wissenschaftlichen Erläuterungsmuster der begleitenden Texte und umliegenden Ausstellungsensembles die politische Dimension der Diskussionen, die einzelne Kunstwerke aufzuwerfen vermögen, eindämmen.

Allerdings sind Kunstwerke zugleich in der Lage, in ihrer inszenatorischen Komplexität verschiedene Erzählstränge zu bündeln und eine Vielzahl unterschiedlicher Probleme in einem optischen Ereignis zusammenzufassen. In der Bremer Ausstellung kommt ihnen daher in vielen Abschnitten eine besondere Position zu, die sie als Kreuzungspunkte unterschiedlicher Narrationen erkennbar macht. Durch die Fragen, die sie explizit behandeln und aufwerfen, fungieren sie zudem als treibende Kraft innerhalb der Erzählstränge.

Besonders deutlich tritt dieses Phänomen im Ausstellungs-Abschnitt „Gesellschaft“ zu Tage. Prominent platziert ist dort die glänzende, lebensgroße Metallfigur einer Herero-Frau in traditioneller Kleidung zu sehen, die sich in ihrer Körperhaltung den Betrachtern zuwendet und sie damit zur Interaktion einlädt (Abbildung 18). Die Gestik der dargestellten Frau ist bewusst ambivalent angelegt: Die erhobenen Hände und der leicht zurückgeneigte Kopf können als Gruß oder Segnung angesehen werden, lassen aber auch die Interpretation zu, die Frau wolle zurückweichen und sich vor dem Zugriff der Schauenden schützen.⁵⁴⁵ Die Doppelbödigkeit der Bewegung, die im

⁵⁴⁴ Vgl. dazu auch die Ausführungen zur Ausstellung „fremd“ in Leipzig in Kapitel 2.3 der vorliegenden Arbeit.

⁵⁴⁵ Übersee-Museum Bremen: Objektbeschreibung „Looking for Grace“, in: Übersee-Museum Bremen: Museumsführer, S. 80.

4. Verflechtungsgeschichten Afrikas: Dimensionen des Wissens und ihre expositorische Perspektivierung

Katalogtext zur Ausstellung hervorgehoben wird, findet eine Entsprechung im Titel des Kunstwerks, denn in der Formulierung „Looking for Grace“ kann die Achse zwischen Subjekt und Objekt der Handlung je nach Auslegung verschoben werden: Sowohl die Lesart, dass die Frau sich ergebe und um Gnade bitte als auch die Auffassung, dass sie den Schauenden würdevoll Gnade gewähre, ist legitim.⁵⁴⁶



Abbildung 18: Kunstwerk „Looking for Grace“ (Sokari Douglas Camp), Übersee-Museum Bremen, Februar 2016, Foto: Alexander-Ferdinand Kiesel.

Dass die Besucher des Museums aktiver Bestandteil der Komposition des Kunstwerks und zur Kommunikation mit ihm aufgefordert sind, wird durch die besonderen Eigenschaften des verwendeten Materials unterstrichen: „Der deutsche Betrachter [...] findet sich in der reflektierenden Oberfläche der Skulptur wieder“⁵⁴⁷, heißt es dazu im Begleitbuch der Ausstellung. Mehr noch: In dem Kunstwerk

⁵⁴⁶ Weitere mögliche Übersetzungen des englischen Wortes *grace* ins Deutsche wären etwa Gunst oder Anmut. Auch unter Bezug auf diese Begriffe lassen sich ambivalente Bedeutungen des Kunstwerks konstruieren. Gerade wenn man den Titel so deutet, dass der Betrachter angesichts der Afrikanerin Anmut schaut, wird die Problematik des exotisierenden Betrachtens im ethnografischen Museum noch einmal betont. Nicht zuletzt kann es sich bei dem Titel „Looking for Grace“ und der Bewegung der Frau auch um ein Spiel mit dem Vornamen Grace handeln.

⁵⁴⁷ Übersee-Museum: Objektbeschreibung „Looking for Grace“, S. 80.

verbinden sich Argumentationsstränge, die in den umliegenden Schauensembles der Ausstellung verhandelt werden und die Schauenden so zur Reflexion auffordern. Die Interpretation der erhobenen Hände der stilisierten Frauengestalt ist eng verwoben mit der Perspektive, die die Betrachter im Hinblick auf die koloniale Verflechtungsgeschichte und ihre Folgen einnehmen. Für deutsche Besucher gewährt die Beschäftigung mit der Darstellung der Herero-Frau laut des Ausstellungskatalogs zudem nicht nur Einblick in eine imaginierte Fremde, sondern auch in die koloniale Vergangenheit ihres Heimatlandes, der Betrachter ist in dieser spezifischen Situation kein Konsument des visuellen Angebots, sondern am Schauerlebnis „durch die Geschichte seines eigenen Volkes beteiligt“.⁵⁴⁸

Entscheidendes Element der Darstellung ist laut des begleitenden Wandtextes die Kleidung der Frau, die zeige, „wie Herero-Frauen heute zu ihrer Tracht stehen, welche ihnen die deutsche Kolonialmacht [in Namibia; F.K.] einst aufgezwungen hatte.“ In diesem Zusammenhang ist bemerkenswert, welche Karriere dieses sichtbare Zeichen kolonialer Herrschaft in den vergangenen 130 Jahren durchlaufen hat: Von einem Zwangsmittel fremder Herrscher entwickelte es sich zu einem Symbol der ethnischen Identität der Herero, das von außen und von innen Akzeptanz erfährt. Einerseits kann ein deutsches bzw. westlich-europäisches Publikum das Kunstwerk in der Bremer Ausstellung anhand der Kleidung eindeutig als Darstellung einer Herero-Frau identifizieren, andererseits erfährt die Tracht auch innerhalb der Gemeinschaft eine große Wertschätzung. Dies liegt nicht zuletzt daran, dass die Herero sich die Kleidung kulturell angeeignet und ihre Bedeutung umgewidmet haben: Das ursprünglich von den Deutschen vorgeschriebene Kleid wurde weiterentwickelt und um eine Kopfbedeckung ergänzt. Diese erinnert in ihrer Form an Rinderhörner – eine selbstbewusste Gestaltung, die die Tradition der Viehzucht hervorhebt, die für die Kultur der Herero prägend war.⁵⁴⁹ Das Kunstwerk verweist also nicht nur auf die Problematik der deutschen Kolonialherrschaft in Namibia, sondern zeigt die produktive Art und Weise auf, in der „Menschen fremde Dinge in ihre Gesellschaft aufnehmen“, wie es im erläuternden Text in der Ausstellung heißt.

⁵⁴⁸ Übersee-Museum: Objektbeschreibung „Looking for Grace“, S. 80.

⁵⁴⁹ Sowohl der Erklärtext innerhalb der Ausstellung als auch die Beschreibung des Kunstwerks im Begleitbuch verweisen auf diesen Zusammenhang (Übersee-Museum: Objektbeschreibung „Looking for Grace“, S. 80). Weshalb dieser Kontext von Bedeutung ist, wird etwa bei der Auseinandersetzung mit den Inhalten des Ensembles „Koloniale Fremdherrschaft – Afrika als Ressource“ und der dortigen Darstellung der Herero-Tracht deutlich.

4. Verflechtungsgeschichten Afrikas: Dimensionen des Wissens und ihre expositorische Perspektivierung

Die expositorische Komposition der Afrika-Ausstellung des Übersee-Museums nimmt die narrativen Elemente, die in dem Kunstwerk „Looking for Grace“ angelegt sind, in verschiedenen Sequenzen des Abschnitts „Gesellschaft“ wieder auf. Besonders deutlich geschieht dies in einem Schauensemble, das sich mit dem Thema „Europäische Fremdherrschaft – Afrika als Ressource“ auseinandersetzt. Dort werden am Beispiel der Herero grundlegende Veränderungen von indigenen Sitten und Gebräuchen in Afrika dargestellt sowie aufgezeigt, welche Eigenschaften und Gewohnheiten zu bestimmten Zeiten als typisch für ausgewählte Bevölkerungsgruppen gelten. Das Motiv der Kleidung, das bereits bei „Looking for Grace“ als Ausgangspunkt für die Beschäftigung mit historischen Machtprozessen dient, spielt auch in diesem Bereich der Ausstellung eine entscheidende Rolle. Expositorisch ist die Anordnung der Schaustücke so angelegt, dass die narrative Verbindung zwischen dem Kunstwerk und den präsentierten Exponaten aus der Sammlung des Museums durch ihre Positionierung hergestellt werden kann: „Looking for Grace“ steht gegenüber der thematischen Auseinandersetzung mit den gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Folgen des Kolonialismus. Die expositorische Konstellation, die der Figur einen unverstellten Blick auf die thematische Auseinandersetzung mit den Folgen des kolonialen Kulturkontaktes gewährt, verleiht dem Titel des Kunstwerks eine weitere Facette in Bezug auf die historischen Prozesse, aus denen es entstanden ist bzw. in denen die Verbindung seiner gestalterischen Elemente wurzelt und zu denen es sich damit fortdauernd in Beziehung setzt.

Zentrales Element der Erzählung über die kulturellen Auswirkungen der europäischen Fremdherrschaft in Afrika ist mithin die Darstellung des historischen Wandels der Frauentracht der Herero im heutigen Namibia. Um den Prozess nachzuvollziehen, kommen Objekte aus unterschiedlichen Epochen und aus diversen Sammlungszusammenhängen zum Einsatz – manche der gezeigten Stücke stammen vom Anfang des 20. Jahrhunderts, das ausgestellte Kleid der Schneiderin Constanzia Hangara aus Windhoek erwarb das Museum dagegen erst im Jahr 2013 (Abbildung 20).

Die expositorische Narration beginnt mit einer Vitrine, die die Haube einer Herero-Frau enthält, die 1902 ihren Weg in die Sammlung Carl Raben fand (Abbildung 19). Klar herausgestellt wird, dass die Herero zu dieser Zeit auf ihre eigenen Ressourcen

4. Verflechtungsgeschichten Afrikas: Dimensionen des Wissens und ihre expositorische Perspektivierung

zurückgriffen und ihre Kleidung aus Leder herstellten, das ihnen als Vieh- und Ziegenzüchter zur Verfügung stand. Der Kleidung kam dabei eine besondere Bedeutung hinsichtlich der sozialen Stellung ihrer Trägerin zu: „Solche dreispitzigen Hauben mit langen Rückenbändern [wie sie in der Vitrine zu sehen sind; F.K.] trugen zum Beispiel nur verheiratete Frauen.“ Diese gesellschaftliche Konnotation hat die Kleidung in der Kultur der Herero bis heute nicht verloren, wenngleich sich Material, Stil und sogar soziale Vorzeichen geändert haben mögen, wie der beschreibende Text zur Herero-Tracht von 2013 verdeutlicht: „Frauen tragen diese Art Kleider erst ab der Pubertät und meist nur zu festlichen Anlässen. [...] Die Kopfbedeckungen gelten als Zeichen der Fruchtbarkeit. Je jünger die Trägerin ist, desto länger sind die Stoffhörner der Hüte.“



Abbildung 19 und Abbildung 20: Herero-Trachten im Wandel der Zeiten, Übersee-Museum Bremen, Februar 2016, Foto: Alexander-Ferdinand Kiesel.

Trotz deutlicher Veränderungen in Stil und Material dienen die Kleider der Herero-Frauen also immer noch als Kommunikationsmedium innerhalb der eigenen Gemeinschaft: Mitglieder der Gruppe erhalten über die Kleidung Informationen, die für sie von Interesse sind und die sie aufgrund ihrer Sozialisation zu dechiffrieren in der Lage sind. Gleichzeitig wird durch das Tragen der Tracht ein klares Zeichen nach außen gesendet, denn die Bekleidung symbolisiert die Zugehörigkeit zu einer speziellen Gruppe und grenzt die Frauen von anderen Teilen der Bevölkerung ab.

4. Verflechtungsgeschichten Afrikas: Dimensionen des Wissens und ihre expositorische Perspektivierung

Dies ist insofern bemerkenswert, als der grundlegende Wandel in den Kleidungsgewohnheiten der Herero seinen Ursprung im historischen Kontext der europäischen Herrschaft in Namibia hat. Dieser wirkte sich auf die Lebensumstände der Herero in verschiedenen Formen und mit verschiedener Intensität aus – vom Druck der sozialen und religiösen Normierung durch christliche Missionare bis hin zum blutigen Krieg zwischen den deutschen Kolonialherren und den Herero.

Diese Entwicklung wird in der Bremer Ausstellung anhand von Fotografien nachvollzogen, die die Situation der Herero zu bestimmten historischen Zeitpunkten darstellen. Herausgestellt wird in diesem Zusammenhang zunächst der Einfluss der christlichen Missionare auf die Kleidungsgewohnheiten der Herero-Frauen, von dem es erläuternd heißt: „Sie [die Missionare; F.K.] veränderten die Religion der Herero und lösten weitere kulturelle Umbrüche aus. Die Missionarsfrauen brachten den Herero-Frauen bei, Kleider im viktorianischen Stil zu nähen. Mit der Zeit sahen die Herero die von Europa beeinflusste Kleidung als Zeichen der Modernität.“ Die Vorstellungen, die mit der Änderung des Kleidungsstils einhergingen, waren mithin kulturell und politisch konnotiert, denn die europäischen Gepflogenheiten wurden mit Macht und Fortschrittlichkeit gleichgesetzt.



Abbildung 21: Fotografie „Drei Herero in Swapokmund“ in der Bremer Afrika-Schau, Übersee-Museum Bremen, Februar 2016, Foto: Alexander-Ferdinand Kiesel.

Dass derartige Zuschreibungen nicht allein auf die Sphäre der weiblichen Bekleidung beschränkt waren, zeigt sich an einer weiteren Fotografie aus der Bremer Ausstellung. Dort sitzt ein Mann im Anzug zwischen zwei im viktorianischen Stil gekleideten Frauen. Das Bild trägt die Überschrift: „Drei Herero in Swapokmund, der Mann ist Bankangestellter.“ (Abbildung 21) Um Posten und Aufgaben in

4. Verflechtungsgeschichten Afrikas: Dimensionen des Wissens und ihre expositorische Perspektivierung

europäischen Institutionen – zu denen das Bankwesen zählte – übernehmen zu können, war es mithin auch für Männer notwendig, sich äußerlich den europäischen Standards anzupassen.

Diese indirekten Indikatoren waren nicht die einzigen Restriktionen, denen sich der Lebensstil der Herero durch die europäische Fremdherrschaft ausgesetzt sah. Im Bezug auf die Abbildung des Bankangestellten wird in der Bremer Ausstellung der Kontrollanspruch der deutschen Kolonialherren textlich erläutert: „Es gab eine Pass- und Arbeitspflicht. Land- und Viehbesitz waren ihnen [den Herero; F.K.] verboten. Es blieben ihnen nur die Lohnarbeit oder Rückzug in entlegene Regionen. Sie konnten ihre kulturelle Tradition nur eingeschränkt bewahren.“ Das präsentierte Bild illustriert also die sich rasch wandelnde Lebensrealität der Herero zu Beginn des 20. Jahrhunderts.

Die Anpassung an die gesellschaftlichen und politischen Regeln der deutschen Machthaber war dabei durchaus eine Überlebensstrategie: Das Foto des Bankangestellten stammt nach Angabe des Museums aus der Zeit nach 1907, wurde also mit hoher Wahrscheinlichkeit nach der endgültigen Niederschlagung der Herero und Nama durch die Deutschen angefertigt. Aufgrund der hohen Todesrate unter den afrikanischen Bevölkerungsgruppen und den von den Deutschen angewandten Maßnahmen in diesen Konflikten nennen etwa die Historiker Jürgen Zimmerer und Joachim Zeller den Kolonialkrieg des Kaiserreichs zwischen 1904 und 1908 einen „Völkermord in Deutsch-Südwestafrika“⁵⁵⁰.

⁵⁵⁰ Zimmerer, Jürgen, Joachim Zeller (Hgg.): Völkermord in Deutsch-Südwestafrika. Der Kolonialkrieg (1904–1908) in Namibia und seine Folgen, Berlin 2003.; Als sich im Jahr 2015 das Ende der deutschen Herrschaft im heutigen Namibia zum 100. Mal jährte, brachte auch der damalige Bundestagspräsident Norbert Lammert seine Überzeugung zum Ausdruck, dass es sich beim Vorgehen der Deutschen gegen die Herero und Nama um einen Genozid gehandelt habe. In einem Gastbeitrag für die Wochenzeitung *Die Zeit* schreibt er: „An den heutigen Maßstäben des Völkerrechts gemessen war die Niederschlagung des Herero-Aufstandes ein Völkermord.“ Lammert spricht überdies von einem „Rassekrieg“, dem Zehntausende Nama und Herero zum Opfer gefallen seien (Zeit-Online: Bundestagspräsident Lammert nennt Massaker an Herero Völkermord, *Die Zeit* (08.07.2015), URL: <https://www.zeit.de/politik/deutschland/2015-07/herero-nama-voelkermord-deutschland-norbert-lammert-joachim-gauck-kolonialzeit> (letzter Aufruf: 01.02.2020).). In einer Ausarbeitung mit dem Titel „Der Aufstand der Herero und Nama in Deutsch-Südwestafrika (1904-1908). Völkerrechtliche Implikationen und haftungsrechtliche Konsequenzen“ (Wissenschaftliche Dienste – Deutscher Bundestag: Der Aufstand der Herero und Nama in Deutsch-Südwestafrika (1904-1908). Völkerrechtliche Implikationen und haftungsrechtliche Konsequenzen, URL: <https://www.bundestag.de/blob/478060/28786b58a9c7ae7c6ef358b19ee9f1f0/wd-2-112-16-pdf-data.pdf> (letzter Aufruf: 01.02.2020).) bezieht sich der Wissenschaftliche Dienst des Bundestags auf Lammerts Aussagen und weist darauf hin, dass auch das Auswärtige Amt zwischenzeitlich von einem Völkermord in Namibia spreche (S. 4). Die Einschätzung von Zimmerer und Zeller ist damit keine Einzelmeinung, sondern in der Zwischenzeit weitgehend akzeptiert. Hoch umstritten sind allerdings

Auch im Übersee-Museum wird das Vorgehen der Deutschen beschrieben, wobei neben der Schlacht am Waterberg, bei der die Kolonialtruppen im August 1904 die Herero vernichteten, vor allem die Einrichtung von Konzentrationslagern⁵⁵¹ in den Fokus rückt. Dazu heißt es in einem Erklärtext: „Die überlebenden Herero und andere Gruppen, die Widerstand geleistet hatten, verloren alles. Sie wurden jahrelang unter katastrophalen Bedingungen in Konzentrationslager gesperrt. Fast jeder Zweite kam dort zu Tode. Diese Not veranlasste eine Missionsgesellschaft, in Deutschland zur Kleiderspende aufzurufen. Aus Textilien wurden auch behelfsmäßige Unterkünfte im herkömmlichen Stil gebaut.“ Aus der Perspektive des Bremer Museums auf die Kultur- und Kontaktgeschichte der Herero, die hauptsächlich auf den Wandel des Kleidungsstils abhebt, ist es durchaus eine interessante Wendung, dass es mitunter deutsche und europäische Kleidungsstücke waren, die das Überleben der Herero als Gemeinschaft sicherten und dass diese Kleidungsstücke zum Bau traditioneller Unterkünfte benutzt wurden – ihre Funktion also mit den Techniken und gemäß der Vorstellungen der Tradition der Herero umgewidmet wurde.

Die Beschreibung der Lebensumstände der Herero während der deutschen Herrschaft über das heutige Namibia macht zudem deutlich, weshalb die stilisierten Kuhhörner in der Gestaltung der Hüte eine bedeutende Rolle für die Tracht der Herero-Frauen und für die Erinnerungskultur der Herero allgemein spielen: Die Feindseligkeiten zwischen den deutschen Siedlern und den indigenen Gruppen waren nämlich nicht zuletzt aus Auseinandersetzungen über die in dieser Region äußerst knappe Ressource Wasser entstanden, die für die Verpflegung eigener Viehherden vonnöten war. Der Sieg der Kolonialtruppen stellte mithin das Ende der traditionellen Lebensweise der Herero dar. Wie der Bankangestellte auf dem ausgestellten Foto mussten sie sich den neuen Umständen anpassen, um überleben zu können. Die Kultur der Herero erfuhr durch den Einfluss militärischer Gewalt sowie einer kapitalistischen und globalisierten Wirtschaftsordnung, die mit dem

die Konsequenzen, die sich daraus ergeben. So betonen die Autoren des Wissenschaftlichen Dienstes, dass es in diesem Zusammenhang letztlich „**nicht um Rechtsfragen**“ ginge, sondern um **politisch-moralische Fragen**“ (S. 5, Herv. i. O.). Sie konstatieren: „Selbst wenn der Deutsche Bundestag die Taten als Genozid anerkennen sollte, erwachsen aus der rückwirkenden Anerkennung eines historischen Geschehens als Völkermord *per se* keine unmittelbaren Rechtsfolgen“ (S. 6).

⁵⁵¹ Dazu: Zimmerer, Jürgen: Krieg, KZ und Völkermord in Südwestafrika. Der erste deutsche Genozid, in: Zimmerer/Zeller (Hgg.): Völkermord in Deutsch-Südwestafrika, S. 45-63; Zeller, Joachim: „Ombepera i Koza – Die Kälte tötet mich“. Zur Geschichte des Konzentrationslagers in Swapokmund, in: Zimmerer/Zeller (Hgg.): Völkermord in Deutsch-Südwestafrika, S. 64-79.

Kolonialismus Einzug in Namibia hielt, einschneidende Veränderungen. Daher werden die Traditionen der Herero in der Öffentlichkeit vor allem durch materielle Symbole, wie die besondere Kleidung der Frauen, aufrechterhalten. Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang der erläuternde Text zu der ausgestellten Tracht der Schneiderin Constanzia Hangara aus Windhoek, die im Jahr 2013 ihren Weg in die Ausstellung des Übersee-Museums fand: „Nach langem Befreiungskampf wurde Namibia 1990 unabhängig. Seitdem wird in dem Land der Gedanke der ‚einen Nation‘ betont. Dennoch bewahren die verschiedenen Volksgruppen ihre eigenen Identitäten. Die heute getragenen Kleider bezeugen die lebhafte Erinnerungskultur der Herero-Frauen.“

Hier zeigt sich die immense Bedeutung, die die Thematik der ethnischen Identifikation für das Leben der Menschen in Afrika hat. Die Ideen der Kolonialzeit prägten eine Vielzahl von Zuschreibungen an bestimmte Bevölkerungsgruppen, die von diesen akzeptiert, übernommen, angepasst und umgewidmet wurden. Diese Zuschreibungen verloren allerdings mit der Zeit ihren hybriden Charakter: An die Stelle des prozesshaften Wandels und der auffälligen Diskontinuität von Zuschreibungen trat durch die stete Wiederholung bestimmter Vorstellungen eine Starre, die der Annahme Vorschub leistet, Menschen spezifischer Herkunft wiesen spezifische – immer gleiche – Eigenschaften auf. Das Spiel der Zuschreibungen wurde durch das Konzept der Identität ersetzt, welches tief im kolonialen und modernen Denken verwurzelt ist.⁵⁵² In der Bremer Ausstellung widmet sich ein eigenständiges Ensemble von Vitrinen diesem Phänomen. Im begleitenden Text heißt es: „Die Vorstellung von in sich geschlossenen Ethnien prägt bis heute das Bild Afrikas. Viele Volksgruppen sind aber erst in der Kolonialzeit entstanden, als Kolonialregierungen abgegrenzte Verwaltungseinheiten festlegten. Tatsächlich fühlen sich Menschen in Afrika unterschiedlichen sozialen Gruppen zugehörig. Diese Gruppen sind nicht starr: Zugehörigkeit und Selbstbeschreibung können sich ändern.“

Im Rahmen der Auseinandersetzung mit der europäischen Fremdherrschaft in Namibia werden die Elemente der kolonialen Kontakt- und Verflechtungsgeschichte, die zur Ausprägung der kulturellen Identität der Herero beigetragen haben, in der Bremer Ausstellung intensiv aufgearbeitet und herausgestellt. Allerdings fehlt den

⁵⁵² Bhabha: Frage des Anderen.

4. Verflechtungsgeschichten Afrikas: Dimensionen des Wissens und ihre expositorische Perspektivierung

Beschreibungen der aktuellen Situation mitunter der reflexive Charakter. So wird die Lage nach dem Ende der Herrschaft der deutschen Truppen über die Region folgendermaßen skizziert: „Nach dem Ende des ersten Weltkriegs wurde die ehemalige deutsche Kolonie ‚Deutsch-Südwestafrika‘ unter südafrikanische Mandatsverwaltung gestellt und ein äußerst rassistisches Apartheidsystem eingeführt. Es gab Zwangsumsiedlungen in entlegene Reservate, später in Homelands. Trotz der eingeschränkten Möglichkeiten gelang es den Herero und anderen Gruppen, ihre eigene kulturelle Identität zu entwickeln.“ Während die expositorische Narration die positiven Aspekte dieser Identifikation mit der eigenen Gemeinschaft und die damit verbundenen historischen sowie erinnerungskulturellen und -politischen Implikationen ausführlich thematisiert und würdigt, verliert die Frage nach den Problemen, die aus einer solchen Selbstbeschreibung und der mit ihr einhergehenden Abgrenzung von Anderen entstehen können, an Bedeutung. Sie findet keinen Platz in diesem Ausstellungsensemble.

Der präsentierten Erzählung vom Wandel der kulturellen Identität der Herero und ihrer materiellen Manifestationen mangelt es mithin an einer Rahmung, die in der Lage ist, die skizzierten Vorgänge in einen erweiterten historischen, politischen und gesellschaftlichen Kontext einzuordnen. Dies ist bemerkenswert, denn die Narration vom Umgang der Herero mit ihrer Geschichte und kulturellen Elementen, die sie – freiwillig oder unfreiwillig – von den deutschen Machthabern übernommen haben, bietet doch Anschlussmöglichkeiten für die Erörterung unterschiedlicher Modelle kultureller Identitätsstiftung auf dem afrikanischen Kontinent. Die Rolle der europäischen Kolonialverwaltung bei der Ausprägung von gesellschaftlichen Hierarchien in den jeweiligen Einflussgebieten kann dabei ebenso divergieren, wie die auf den ethnischen Unterteilungen basierenden Folgen und Konflikte. So hat etwa der Historiker Andreas Eckert am Beispiel Ruandas aufgezeigt, dass Ideen und Konzepte aus der Zeit der europäischen Kolonialherrschaft noch für den Bürgerkrieg der 1990er-Jahre eine entscheidende Rolle spielten.⁵⁵³ Die gesellschaftlichen Hierarchisierungen zwischen den Hutu und den Tutsi beruhten dabei im Wesentlichen auf der Annahme, die Tutsi seien aus dem Norden eingewandert und daher kulturell weiter entwickelt als die Hutu.⁵⁵⁴ Dies führte zu einer privilegierten

⁵⁵³ Eckert, Andreas: Tradition – Ethnizität – Nationsbildung. Zur Konstruktion von politischen Identitäten in Afrika im 20. Jahrhundert, in: Archiv für Sozialgeschichte 40 (2000), S. 1-27.

⁵⁵⁴ Auf bemerkenswerte Weise wird hier ein Topos weitergeführt, den Michael C. Frank in der frühen wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit den Ruinen von Great Zimbabwe nachverfolgt hat: Den

sozialen und politischen Stellung von Vertretern der Tutsi innerhalb des kolonialen Verwaltungssystems.⁵⁵⁵ Als nach dem Ersten Weltkrieg die neue Kolonialmacht Belgien das Passwesen nach Ruanda brachte, war ein Changieren zwischen verschiedenen kulturellen Identitäten für die Bevölkerung nicht mehr möglich⁵⁵⁶ – die kolonialen Strukturen begünstigten so die Manifestation gesellschaftlicher Machtverhältnisse. Nach dem Ende der europäischen Fremdherrschaft entstand aus dieser Konstellation eine erbitterte Feindseligkeit zwischen den Hutu und den Tutsi, die sich im blutigen Konflikt entlud.⁵⁵⁷ Ähnliche Probleme ergaben sich nach dem Ende des Kolonialismus in vielen Ländern Afrikas.

Dass diese Thematik im Rahmen der Beschäftigung mit der Entstehung und den Modifikationen der kulturellen Identität der Herero in der Bremer Ausstellung ausgespart wird, ist dem gewählten Beispiel geschuldet: Ähnlich wie Südafrika, das sich in der Zeit nach dem Ende der Apartheid als ‚Rainbow Nation‘ unter dem Motto ‚Unity in Diversity‘ zu definieren versucht, hat sich auch das demokratische und unabhängige Namibia der Akzeptanz von Diversität verschrieben. Die junge Nation sieht die Vielfalt ihrer Bevölkerungsgruppen und des damit verbundenen kulturellen Erbes als Ausdruck ihres Status als ‚Gallery of Cultures‘.⁵⁵⁸ Konflikte zwischen den ehemals marginalisierten und unterdrückten Bevölkerungsgruppen gibt es in der offiziellen Darstellung nicht mehr. Gleichzeitig naturalisiert diese Politik ethnische Identitäten und Abgrenzungen zwischen den Bevölkerungsgruppen – die Übernahme kolonialer Vorstellungen und Konzepte sorgt dafür, dass die einzelnen Elemente der Galerie bzw. des Regenbogens voneinander unterscheidbar bleiben.

indigenen Einwohnern Afrikas wird keine eigenständige kulturelle Wirkmacht zugeschrieben. Ihre Errungenschaften und Erzeugnisse sind Ergebnis von Einwanderungen aus dem Norden (Frank: Chronotopoi). Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass ausgerechnet die Apartheid-Regierung Südafrikas diesen Topos umgekehrt hat: Um das eigene Anrecht auf Herrschaft am Kap zu begründen, wurde die Rolle der Weißen bei der Sicherung des indigenen Kulturerbes deutlich betont. Die Einwanderer aus dem nördlicheren Afrika, die so genannten Bantu, waren dagegen für die Zerstörung der frühen zivilisatorischen Kultur verantwortlich (Coombes: *History after Apartheid*, S. 212-213).

⁵⁵⁵ Zu den Entwicklungen in Ruanda: Eckert: *Tradition – Ethnizität – Nationsbildung*, S. 15-27, zu den administrativen Tätigkeiten der Kolonialbehörden insbesondere: S. 17-18.

⁵⁵⁶ Eckert: *Tradition – Ethnizität – Nationsbildung*, S. 19.

⁵⁵⁷ Inzwischen hat auch der Bürgerkrieg in Ruanda eine expositorische Aufarbeitung erfahren, vgl. etwa: Rietberg, Jacob: (Never) again. Eine museumsanalytische Betrachtung transnationalen Erinnerns an den Völkermord in Ruanda entlang der Ausstellungen im Kigali Genocide Memorial und dem Mémorial de la Shoah in Paris, unveröffentlichte Masterarbeit, Konstanz 2015.

⁵⁵⁸ McGregor, JoAnn, Lyn Schumaker: *Heritage in Southern Africa. Imagining and Marketing Public Culture and History*, in: *Journal of Southern African Studies* 32 (2006), S. 649-665. Hier: S. 655.

4. Verflechtungsgeschichten Afrikas: Dimensionen des Wissens und ihre expositorische Perspektivierung

Während die Bremer Ausstellung in der Mikroperspektive auf Namibia und die Herero die Auseinandersetzung mit den Prozessen der Eigen- und Fremdkonstruktion ethnisch definierter Machträume außer Acht lässt, nähert sich ein anderes Element der Ausstellung dieser Problematik aus der Makroperspektive: An der Wand hinter dem Kunstwerk „Looking for Grace“ ist eine Landkarte Afrikas angebracht, auf der alle 54 Staaten des Kontinents verzeichnet sind (Abbildung 22). Durch die Verwendung der jeweiligen Landesflaggen zur Symbolisierung des Hoheitsgebiets der einzelnen Nationen entsteht ein bunter Flickenteppich, aus dessen Struktur sich die Problematik der Abgrenzung von Machtsphären in Afrika ableiten lässt. Dies verdeutlicht noch der begleitende Wandtext, der sich mit dem kolonialen Ursprung der afrikanischen Staaten befasst:

Die Nationen in Afrika sind stark vom Kolonialismus geprägt. Bis heute verweisen Staatsgrenzen auf die willkürliche Aufteilung durch die europäischen Kolonialmächte Ende des 19. Jahrhunderts. Unterschiedliche Völker und Sprachgebiete wurden durch Grenzen zusammengeschlossen oder geteilt. Viele der Staaten in Afrika erlangten um 1960 die Unabhängigkeit, und häufig bildeten die anti-kolonialen Befreiungsbewegungen die ersten Regierungen. Ihr Ziel war es, in den jungen Staaten ein einigendes nationales Bewusstsein zu fördern. [...] Erst ab Mitte der 1990er Jahre verbreiteten sich Mehrparteiensysteme, freie Wahlen und Demokratie.



Abbildung 22: Installation „Die Staaten Afrikas“, Übersee-Museum Bremen, Dezember 2013, Foto: Alexander-Ferdinand Kiesel.

Anders als bei der Beschreibung der kulturellen Begegnung zwischen den Herero und den Deutschen in den Zeiten der Kolonialherrschaft, bei der die Kontakt- und Verflechtungsgeschichte sowie die Umdeutung und Aneignung von

4. Verflechtungsgeschichten Afrikas: Dimensionen des Wissens und ihre expositorische Perspektivierung

Herrschaftssymbolen durch die indigenen Bevölkerungsgruppen im Vordergrund stand, werden nun anhand der symmetrisch gezogenen Staatsgrenzen auf der afrikanischen Landkarte die gesellschaftlichen und politischen Folgen der europäischen Herrschaft in Afrika problematisiert. Die exakt gezogenen Grenzen zwischen den einzelnen Ländern entsprechen den geopolitischen Überlegungen der europäischen Machthaber in der selben Weise, in der die interne Einteilung der Bevölkerung in klar abgrenzbare Ethnien mit ihrer Verwaltungsstrategie korrespondiert. Der Blick von oben auf das stilisierte Abbild des Kontinents, wie ihn die Landkarte in der Bremer Ausstellung präsentiert, macht es möglich, diese Problematik abstrakt zu fassen. Die innere Diversität der Nationalstaaten des südlichen Afrikas erscheint aus der Vogelperspektive – anders als es die Schlagworte ‚Rainbow Nation‘ und ‚Gallery of Cultures‘ vermuten lassen – nicht als gewachsenes Phänomen, sondern als direktes Produkt des europäischen Kolonialismus.

Der Imperialismus teilte in seinem Machtstreben die Landmasse Afrikas unter den europäischen Staaten auf, während er den Menschen, die dort lebten, kein Mitspracherecht einräumte. Vielmehr wurden sie automatisch jenen Territorien zugeordnet, deren Grenzen die europäischen Machthaber in Verhandlungen festlegten – die Einwohner der betreffenden Gebiete wurden als Bestandteile des natürlichen Reichtums des afrikanischen Kontinents angesehen. Auch die afrikanischen Befreiungsbewegungen konnten die Problematik der willkürlichen Grenzziehung nicht lösen: Die intellektuelle Elite des Kontinents und die nachkolonialen Regierungen waren davon überzeugt, dass eine fortschrittliche Entwicklung ihrer Länder nur durch eine Kopie des europäischen Nationalstaatsmodells möglich sei⁵⁵⁹ – dass die zu verwaltenden Territorien Ergebnisse der politischen Praxis der Kolonialherrschaft waren, übergingen sie dabei.

Das Ziel der neuen Herrscher war es, ihre Nationen als gleichberechtigte Partner in ein globalisiertes Staatensystem einzugliedern. Dabei blieben sie jedoch dem hierarchischen Denken des Kolonialismus verhaftet: Statt indigene Ideen und Organisationsformen zu betonen und sie als neue, anerkannte Alternativen zum europäischen Verwaltungsmodell darzustellen, gaben sie dem Druck der etablierten

⁵⁵⁹ Chakrabarty: Europa provinzialisieren.

internationalen Ordnung zur Normierung der politischen Abläufe nach, die auf den europäischen Vorstellungen basierte. Durch dieses Vorgehen war es den unabhängigen afrikanischen Staaten nicht möglich, sich von den ehemaligen europäischen Kolonialmächten und der Vorstellungswelt des Kolonialismus zu emanzipieren. Der Versuch, Europa zu provinzialisieren und die Entwicklung Europas nicht als maßgebendes Vorbild, sondern als eines von mannigfaltigen gleichrangigen Modellen anzusehen, wie es etwa der Historiker Dipesh Chakrabarty fordert,⁵⁶⁰ scheiterte in der politischen Praxis.

Vielmehr zeigte sich in den Aktivitäten der Regierungen der neu entstandenen afrikanischen Nationalstaaten die fortwährende Wirkmacht der kolonial-imperialistischen Gesellschaftsordnung: Die harsche Abkehr etwa vom Prinzip der Stammesherrschaft, die die jungen Herrscher proklamierten, entsprang der Sorge, als rückständig zu gelten und auf die Herausforderungen wirtschaftlicher und politischer Globalisierung nicht genug vorbereitet zu sein. Sie setzten sich damit von einer Vorstellung des Tribalismus ab, die durch den europäischen Blick auf Afrika geprägt und deutlich negativ konnotiert war – eine eigenständige afrikanische Beurteilung der verschiedenen Systeme erfolgte nicht.⁵⁶¹

In der Bremer Ausstellung wird die Unterscheidung zwischen dem modernen afrikanischen Staatswesen und indigenen Organisationsformen sowie die Herausforderung, diese Strukturen miteinander zu verknüpfen, in einem Ensemble mit dem Titel „Kein Zentrum der Macht“ noch einmal vertieft. Dort heißt es in einem erläuternden Wandtext: „Die Verwaltungen der afrikanischen Staaten sind mit zahlreichen nicht-staatlichen Organisationsformen verflochten, die auf überregionaler Ebene kein Machtzentrum besitzen.“ Regional können diese Gemeinschaften jedoch stark hierarchisierte Strukturen ausbilden, die häufig eng mit politischen und religiösen Ritualen verwoben sind – als Beispiel hierfür werden die Bünde der Egungun in Benin oder der Bundu in Sierra Leone und der unter ihren Mitgliedern verbreitete Glaube an die übernatürlichen Kräfte von Masken und Gewändern genannt. Im Gegensatz dazu kommen laut des Textes „Jäger- und Sammler-Gesellschaften wie die San [...] gänzlich ohne strenge Rangordnung aus. Sie leben in kleineren Gruppen von bis zu 40 Mitgliedern mit einer klaren Arbeitsteilung nach

⁵⁶⁰ Chakrabarty: Europa provinzialisieren.

⁵⁶¹ Vgl. zum Verhältnis afrikanischer Eliten zu Ethnizität und Tribalismus sowie zur einschlägigen Forschung: Eckert: Tradition – Ethnizität – Nationsbildung, S. 6-11.

4. Verflechtungsgeschichten Afrikas: Dimensionen des Wissens und ihre expositorische Perspektivierung

Geschlechtern. Entscheidungen für die Gruppe werden gemeinsam getroffen.“ Illustriert werden diese Ausführungen zur Lebensweise der San von einem Schaukasten, der alle klassischen Elemente der objektbasierten Darstellung ihrer Kultur aufweist: Jagdbogen und Speer fehlen ebenso wenig wie diverse transportable Behältnisse für Dinge des täglichen Bedarfs. Ein zum Wasserbehälter umfunktioniertes Straußenei sticht dabei besonders ins Auge (Abbildung 23).



Abbildung 23: „Kein Zentrum der Macht“ – Die San im südlichen Afrika, Übersee-Museum Bremen, Dezember 2013, Foto: Alexander-Ferdinand Kiesel.

Die textliche Objektbeschreibung verrät, dass die Exponate aus der Sammlung F. Sievers stammen, die 1952 in Namibia zusammengetragen wurde. Angesichts dieses Hintergrunds ist die Verwendung des Präsens in der Beschreibung der Lebensumstände der San bemerkenswert. Die beigefügten Fotos aus dem Jahr 2009 vermerken in Bezug auf die dargestellten Aktivitäten weiblicher San zudem ausdrücklich, dass es sich um „San-Frauen bei einem ‚Bushman-Walk‘ für Touristen“ handele. Die Frage der Authentizität der Abbildungen sowie des Bezugs zur aktuellen Lebensrealität von San-Gruppen bleibt damit in der Schwebel. Diese Unentschiedenheit wird noch mehr betont, indem das Ensemble zugleich auf die politischen und juristischen Auseinandersetzungen um den Lebensraum der San im Great Kalahari Game Reserve in Botswana eingeht und dabei ausführt: „Viele San sind verarmt und arbeiten als Landarbeiter und Touristenführer, nur wenige leben als

Jäger und Sammler.“ Die Verquickung des einführenden Wandtextes mit der optischen Überzeugungskraft der Vitrine dominiert allerdings deutlich über die Wirkkraft dieser kurzen Bemerkung in einem untergeordneten Erklärtext. So suggeriert die expositorische Narration den Betrachtern einen Zusammenhang zwischen gering ausgeprägten Verwaltungs- und Herrschaftsstrukturen und einem naturnahen Lebensstil. Indigene Formen der Organisation werden damit in ein hierarchisiertes Verhältnis zum europäischen Staatswesen gesetzt – das Bild des rückständigen Afrika, das sich durch die intellektuelle Dominanz europäisch-kolonialistischen Denkens entwickelt hat, wird hier offenbar bestätigt.

Die Probleme, die sich aus der Vormachtstellung des europäischen Modells für die Lebensumstände der indigenen Bevölkerungsgruppen in Afrika ergeben, bleiben innerhalb der präsentierten Erzählung ein Randphänomen. Dies wird schon anhand der Positionierung der Thematik deutlich: Sie wird auf dem breiten Rand der Ausstellungsvitrine verhandelt, die die den San zugeordneten Objekte enthält. Dazu kommt, dass das Thema vor allem textlich aufbereitet wird – aussagekräftige Bilder oder Gegenstände, die die Aufmerksamkeit der Besucher gezielt auf diese Ausführungen lenken, fehlen. Dabei hebt die im Erklärtext skizzierte Debatte um das Great Kalahari Game Reserve den Kern des Problems deutlich hervor: Zwischen den San und der Regierung Botswanas ist ein Interessen-Gegensatz entstanden, der die prekäre Situation verschärft, in der sich die indigenen Gemeinschaften befinden. Der Versuch der Politik, die San aus dem Reservat zu vertreiben, ist der vorläufige Endpunkt einer historischen Entwicklung, die in der Bremer Ausstellung so beschrieben wird: „Vor einigen hundert Jahren bevölkerten die San weite Teile des südlichen Afrikas, bevor sie zunächst durch Viehhirten und Ackerbauern und später durch die industrialisierte Landwirtschaft in immer unwirtlichere Gebiete abgedrängt wurden. Heute leben etwa 100 000 San in Südafrika, Namibia, Botsuana und Angola.“

Der Einfluss, den die San auf politische und wirtschaftliche Entwicklungen nehmen können, ist sehr gering. Um ihrer Stimme Gewicht zu verleihen und die Zerstörung ihrer natürlichen und traditionellen Lebensgrundlagen zu verhindern, war ein juristisches Urteil notwendig, wie der Erklärtext weiter ausführt: „Seit 1997 versucht die Regierung Botswanas fünf San-Gruppen aus dem Central Kalahari Game Reserve zu vertreiben, fördert aber gleichzeitig Tourismus und Bergbau in dem

Naturreservat. Roy Sesana erkämpfte stellvertretend für die San vor Gericht das Recht, in ihrer Heimat zu leben, zu jagen und einen gesicherten Zugang zum Wasser zu haben. Er erhielt für sein Engagement 2005 den alternativen Nobelpreis.“

Unter den Vorzeichen der Dekolonisierung werden Afrika und seine Bevölkerung im Streben nach politischer und wirtschaftlicher Gleichwertigkeit von den eigenen Regierungen und internationalen Konzernen weiterhin ausgebeutet. Wie in den Zeiten der europäischen Fremdherrschaft gilt Afrika noch immer als Ressourcen-Lieferant, während die Belange indigener Bevölkerungsgruppen in der offiziellen Politik kaum eine Rolle spielen. Die einseitige Orientierung auf die Akzeptanz innerhalb der internationalen Staatengemeinschaft wirft die Frage auf, ob die afrikanischen Staaten nach dem Ende der Kolonialherrschaft tatsächlich an Eigenständigkeit gewonnen haben oder ob sich die Abhängigkeiten nur auf andere Ebenen verlagert haben.

Die harte Vorgehensweise der Regierung Botswanas gegenüber den San kann durchaus als Teil einer anti-tribalen, an internationale Adressaten gerichteten Rhetorik angesehen werden, mit der sich die afrikanischen Staaten zum wirtschaftlichen und politischen Fortschritt europäischer Prägung bekennen. Umso bemerkenswerter ist die Tatsache, dass viele politische Bewegungen und Herrscher ihre Legitimation nach innen durch eine gegenläufige Propaganda absichern: Sie mobilisieren Stammesidentitäten und ethnische Identifikationen um einen breiten Unterstützerkreis für ihren Machtanspruch zu gewinnen. Vielerorts tragen Politiker und Staatsoberhäupter zu offiziellen Anlässen traditionelle Gewänder und symbolisieren so ihre Zugehörigkeit zu bestimmten Bevölkerungsgruppen. Auf diese Weise wurde Ethnizität zu einem entscheidenden Element der Meinungsbildung und politischen Interessenvertretung im postkolonialen Afrika, wie Andreas Eckert herausgearbeitet hat.⁵⁶²

Durch die mikroskopische und die makroskopische Betrachtung eng miteinander in Verbindung stehender Phänomene ergeben sich also ganz unterschiedliche Perspektiven und Potentiale. In der Ausstellung des Übersee-Museums wird mit diesen divergierenden interpretatorischen Analysemodellen operiert – sie ergänzen sich und ermöglichen den Besuchern einen ganzheitlichen Blick auf den präsentierten Sachverhalt. Um die Spannbreite der expositorischen Narration

⁵⁶² Eckert: Tradition – Ethnizität – Nationsbildung, S. 9-10.

4. Verflechtungsgeschichten Afrikas: Dimensionen des Wissens und ihre expositorische Perspektivierung

vollständig erfassen zu können, müssen die Besucher jedoch alle Teile der Ausstellung wahrnehmen und genau studieren. Das Erzählprinzip der Afrika-Ausstellung im Übersee-Museum Bremen ist die Verflechtung: Fragmentarische Versatzstücke ergeben zusammengenommen einen vollständigen und detaillierten Erzählstrang.

4.1.2 Strategien der Verflechtung: Afrika als Ressource

Verflechtungen spielen sowohl in der narrativen Strategie als auch inhaltlich eine bedeutende Rolle für die Auswahl und Komposition der Ausstellungsensembles in der Bremer Afrika-Ausstellung. Dies wird bei der Darstellung des Wandels der Frauentrachten der Herero in Namibia dadurch offenbar, dass einer der erklärenden Kurztexte eigens die enge Verbindung zwischen der Handels- und Hansestadt Bremen und den deutschen Kolonialaktivitäten betont: „1883 schloss Heinrich Vogelsang im Auftrag des Tabakkaufmanns Adolf F. Lüderitz – beide kamen aus Bremen – im südwestlichen Afrika einen Vertrag, der es dem Deutschen Reich 1890 ermöglichte, die Kolonie ‚Deutsch-Südwestafrika‘ zu erklären.“

Angesichts dieser historischen Zusammenhänge ist es bemerkenswert, dass deutsche Protagonisten in der weiteren Text- und Bilderfolge kaum mehr eine Rolle spielen. Sie kommen nur als kollektiver Akteur – etwa das kriegsführende Deutsche Reich – oder indirekt als Sammler und Fotografen vor. Damit wird sowohl der erinnerungspolitische Umgang Deutschlands mit seiner kolonialen Vergangenheit ausgeblendet als auch die Erinnerungskultur der deutschen Bevölkerungsgruppe in Namibia im Hinblick auf den Kolonialkrieg und ihr Verhältnis zu den indigenen Bevölkerungsgruppen.⁵⁶³

Noch entscheidender ist allerdings, dass die Beziehung zwischen dem Übersee-Museum selbst und den präsentierten Gruppen nicht thematisiert wird: Das Zustandekommen der Sammlungen und Fotografien und die Verflechtung der eigenen Institution in die Herrschafts- und Wissenspraktiken des Kolonialismus werden in der Ausstellung nicht beleuchtet. Museumsleiterin Wiebke Ahrndt

⁵⁶³ Vgl. allgemein: Förster, Larissa: Postkoloniale Erinnerungslandschaften. Wie Deutsche und Herero in Namibia des Kriegs von 1904 gedenken, Frankfurt am Main 2010; Melber, Henning (Hg.): Genozid und Gedenken. Namibisch-deutsche Geschichte und Gegenwart, Frankfurt am Main 2005; speziell im expositorisch-musealen Zusammenhang: Förster, Larissa (Hg.): Namibia – Deutschland. Eine geteilte Geschichte. Widerstand, Gewalt, Erinnerung; Publikation zur gleichnamigen Ausstellung im Rautenstrauch-Joest-Museum für Völkerkunde der Stadt Köln (07.03. bis 03.10.2004) und im Deutschen Historischen Museum, Berlin (25.11.2004 bis 13.03.2005), Wolfratshausen 2004 (Ethnologica N.F. 24).

begründete diese Vorgehensweise bei der Eröffnung der neu kuratierten Afrika-Ausstellung im Jahr 2013 damit, dass es nicht das Ziel dieser Schau sein könne, einen ausführlichen Blick in die Geschichte der Sammlungen zu werfen – dies müsse Gegenstand einer eigenständigen Schau sein, die sich nicht auf das Oberthema Afrika konzentriere.⁵⁶⁴ Da die aktuelle Ausstellung zudem die gegenwärtige Situation Afrikas in den Mittelpunkt rücke, habe das Team des Übersee-Museums „nach langer Diskussion darauf verzichtet, bei allen Exponaten deren Geschichte zu erzählen“.⁵⁶⁵

Dies ist vor allem deswegen bemerkenswert, weil der Untertitel des Ausstellungsensembles „Europäische Fremdherrschaft“ auf die Ausbeutung des afrikanischen Kontinents durch Politik und Wirtschaft verweist und „Afrika als Ressource“ verstanden wissen will. Der begleitende Wandtext erläutert, dass der Begriff ‚Ressource‘ in diesem Zusammenhang die in Afrika lebenden Menschen einschließe, denn deren Arbeitskraft habe sowohl im atlantischen Sklavenhandel als auch im Herrschafts- und Profitstreben des europäischen Imperialismus eine entscheidende Rolle gespielt:

Afrika ist stark und nachhaltig von europäischer Fremdherrschaft geprägt. Ab dem 15. Jahrhundert verschleppten Europäer Menschen in einem zuvor nie dagewesenen Ausmaß. Afrikanische Herrscher verkauften mehr als zehn Millionen Menschen, die dann als Sklaven misshandelt und wirtschaftlich ausgebeutet die Plantagen der „Neuen Welt“ bewirtschafteten. Ein ausgeklügeltes Handelssystem entvölkerte Afrika und bereicherte europäische Handelshäuser. Mit dem Verbot der Sklaverei endete aber nicht die Fremdherrschaft über Afrika. Ende des 19. Jahrhunderts teilten europäische Mächte Afrika unter sich in Kolonien auf – oft mit verheerenden Folgen für die Bevölkerung.

Ausgeklammert ist in dieser Passage der Zusammenhang zwischen wissenschaftlicher Forschung in Afrika und dem System der wirtschaftlich-politischen Unterdrückung des Kontinents. Gerade die frühen Praktiken ethnologischen Forschens und Sammelns lassen den Schluss zu, dass auch für die Ethnologen Afrika vorrangig als Lieferant exotischen Quellenmaterials, mithin als Ressource, galt. Ethnografische Ausstellungen basieren bis heute auf der Unterscheidung zwischen sammelnden und gesammelten Kulturen.⁵⁶⁶

Eine eingehendere Beschäftigung mit diesen Kategorisierungen erfolgt in der Bremer Ausstellung nicht, wie etwa erneut der unkritische Umgang mit dem erst 2013

⁵⁶⁴ Bruhn, Eiken: Respekt vor Afrika, in: taz (13.10.2013), URL: <http://www.taz.de/!5057252/> (letzter Zugriff: 01.02.2020).

⁵⁶⁵ Bruhn: Respekt vor Afrika.

⁵⁶⁶ Karentzos: Postkoloniale Kunstgeschichte, S. 250-251.

erworbenen Kleid der Schneiderin Constanzia Hangara zeigt: Ebenso wie andere Exponate in der Ausstellung steht es als Einzelstück exemplarisch für die Alltagskultur einer ganzen Bevölkerungsgruppe, Informationen zum Entstehungs- und Sammlungskontext sowie zu den Lebensumständen der Schneiderin erhalten die Besucher nicht. Zwar verweist der Wandtext auf die Verbindung zwischen dem Wandel der Herero-Trachten und der europäischen Fremdherrschaft in Afrika, indem er im direkten Anschluss an die oben zitierten Sätze formuliert: „Der Wandel der Frauenkleidung der Herero im Südwesten Afrikas zeigt als Beispiel, wie grundlegend sich ihre Kultur [die der indigenen Bevölkerungsgruppen; F.K.] veränderte.“ Doch wird der postulierte reflexive Anspruch dort nicht eingelöst, wo es um die Frage geht, inwiefern auch das Übersee-Museum und ähnliche Institutionen „Afrika als Ressource“ genutzt haben und noch immer nutzen.

Die Weigerung, das Museum als Protagonist des kolonial-imperialistischen Systems zu untersuchen und darzustellen, stellt eine bemerkenswerte Lücke in der Verflechtungs-Erzählung der Bremer Afrika-Ausstellung dar. Sie ist besonders deswegen auffällig, weil die narrative Strategie der Schau sehr komplexe und weitläufige Themenfelder aufgreift und miteinander verwebt. Die Kreuzungspunkte zwischen den Ausstellungsensembles „Europäische Fremdherrschaft – Afrika als Ressource“, „Kein Zentrum der Macht“ sowie zur Ethnizität und Staatsvielfalt mit der Wirkung des Kunstwerks „Looking for Grace“ machen das vorherrschende Erzählprinzip anschaulich. Allerdings bleiben die Verflechtungen nicht auf Verbindungen innerhalb der einzelnen Großabschnitte der Ausstellung beschränkt. Die oben analysierten Elemente der Ausstellung werden vielmehr über den Abschnitt „Gesellschaft“ hinaus in anderen Sektionen der Ausstellung ergänzt.

Augenfällig werden die Verknüpfungen zwischen den einzelnen Sektionen der Schau am Beispiel des Ausstellungsensembles „Europäische Fremdherrschaft“. Der Untertitel „Afrika als Ressource“ verweist absichtsvoll auf den Großbereich *Ressourcen*, den die Besucher entweder direkt vor oder nach der Betrachtung der zu diesem Ensemble gehörenden Exponate und Vitrinen durchschreiten und betrachten. Die zentrale Bedeutung des Kapitels „Ressourcen“ für das Konzept der Bremer Ausstellung wird dabei schon dadurch deutlich, dass es sich im Mittelteil der Schau befindet – egal, für welche Route der Besucher sich entscheidet, der Abschnitt liegt immer im Mittelpunkt und verbindet die auffällig auf Aktualität getrimmten Teile der

Ausstellung „Alltag“ und „Wüste“, mit den eher sammlungsbasierten und daher stärker historisch argumentierenden Sektionen „Gesellschaft“ und „Menschwerdung“.

Ein Grund für die Scharnierfunktion des Abschnittes „Ressourcen“ ist die Vielfalt der behandelten Themen, aus der sich Anschlussmöglichkeiten für Erzählungen verschiedener Ausrichtung geben. Prägend für die zugehörigen Vitrinen und Ausstellungsensembles ist die Überschrift des Bereichs: „Ressourcen – Armut trotz Überfluss“. Im einführenden Wandtext heißt es dazu:

Obwohl Afrika sehr reich an Ressourcen ist, lebt ein Großteil der Bevölkerung in Armut. Oft ist nicht einmal die Grundversorgung gewährleistet. [...] Extreme Klimata und fehlende Infrastruktur, aber auch die schlechte Ausbildung der Bauern und die mangelhafte Ausstattung mit technischen Hilfsmitteln verhindern eine intensive und ertragreiche Landwirtschaft. In der internationalen Arbeitsteilung nimmt Afrika immer noch die Rolle des Rohstofflieferanten ein. Viele afrikanische Volkswirtschaften sind dadurch von westlichen Staaten und Konzernen abhängig. Korruption und Vetternwirtschaft behindern zudem die wirtschaftliche Entwicklung.

Die in diesem Text zusammengefassten Probleme kulminieren in einem Exponat, das innerhalb der Objektanordnung im Bereich „Ressourcen“ eine besondere Stellung einnimmt und sich mit dem Themenkomplex ‚Migration‘ beschäftigt: In der Bremer Ausstellung sind nämlich Teile eines senegalesischen Flüchtlingsbootes, einer so genannten Piroge, zu sehen (Abbildung 24). Im Boot ist ein Monitor aufgestellt, auf dem ein Migrant von der beschwerlichen und gefährlichen Flucht über das Meer erzählt und die bedrückende und nervenaufreibende Situation an Bord schildert. In einem Erklärtext heißt es dazu: „Während gut ausgebildete Migranten häufig aufgrund des Studiums oder eines Arbeitsvertrages nach Europa kommen, bleiben weniger bevorzugten Menschen oft nur die illegalen Einwanderungswege. Die Wüstenroute über Marokko und das Mittelmeer wird jährlich von über 180 000 Migranten benutzt. In ihrer Verzweiflung setzen sie ihr Leben aufs Spiel, wenn sie die kleinen Boote besteigen.“⁵⁶⁷

Die Flucht aus Afrika wird im Rahmen der Bremer Ausstellung als ein Versuch beschrieben, „dem Glück hinterher“ zu reisen, wie auf einer Texttafel zu lesen ist. In der englischen Übersetzung dieser Tafel wird dabei wohl nicht zufällig auf das im

⁵⁶⁷ An dieser Stelle ist anzumerken, dass die hier dokumentierte Beschriftung aus dem Jahr 2013 stammt. Zwischenzeitlich hat sich die Migrationsrate deutlich erhöht. Im Zuge der so genannten Flüchtlingskrise im Jahr 2015 wurden die Folgen der Einwanderungsströme in ganz Europa bemerkbar. Seitdem arbeitet die Europäische Union an einer Lösung für die Aufnahme von Migranten in ihrem Wirkungsbereich und an der Bekämpfung der Fluchtursachen vor Ort. Der hier skizzierte Zusammenhang zwischen der Position Afrikas als Rohstofflieferant in der globalisierten Wirtschaft und der Suche nach einem besseren Leben in Europa wird dabei jedoch kaum aufgegriffen.

4. Verflechtungsgeschichten Afrikas: Dimensionen des Wissens und ihre expositorische Perspektivierung

Zusammenhang mit der Erschließung des amerikanischen Westens in der Verfassung der USA verankerte Recht, das individuelle Glück anzustreben, verwiesen. Die einschlägige Zeile lautet: „Migration – In Pursuit of Happiness“. Die aktuelle Migrationswelle aus Afrika wird damit in Verbindung zur europäischen Auswanderung nach Nordamerika gesetzt, die in den letzten Jahrhunderten unter ähnlichen Vorzeichen stattfand. Migration wird als soziales Phänomen kontextualisiert, das in verschiedener Intensität und mit unterschiedlichen Stoßrichtungen die Geschichte der Neuzeit prägt – die entscheidenden Push- und Pull-Faktoren bleiben dabei im Wesentlichen stabil: Sie ist demgemäß ein Trend, der insbesondere in der globalisierten Gesellschaft seit Beginn der Industrialisierung nachzuvollziehen ist.



Abbildung 24: Flüchtlingsboot – Afrika als Ressource?, Übersee-Museum Bremen, Februar 2016, Foto: Alexander-Ferdinand Kiesel.

Die Entscheidung, das Flüchtlingsboot innerhalb der Bremer Afrika-Ausstellung als Teil des Überthemas ‚Ressourcen‘ zu zeigen, entfaltet eine nicht zu unterschätzende Wirkung, denn sie macht sichtbar, was die medialen Inszenierungen und politischen Diskurse häufig überdecken: Die Migration aus Afrika und Herausforderungen wie die ‚Flüchtlingskrise‘ des Jahres 2015 sind sichtbare Folgen des Umgangs mit den Ressourcen des afrikanischen Kontinents. Legale und illegale Migration erscheinen aus dieser Perspektive als Produkte eines globalen Warenwirtschaftssystems, das permanent die koloniale Arbeitsteilung reproduziert: Afrika stellt dabei Rohstoffe zur

4. Verflechtungsgeschichten Afrikas: Dimensionen des Wissens und ihre expositorische Perspektivierung

Verfügung, zu denen auch die Bereitstellung billiger Arbeitskräfte zählt. Eine Teilhabe an Reichtum und Gewinn ist, gerade im Hinblick auf das Bevölkerungswachstum in Afrika und das damit verbundene Überangebot an Arbeitskraft, für diese Personen nicht vorgesehen. Die Flucht vor diesem Schicksal ist eine direkte Folge des Umgangs mit den Ressourcen vor Ort, insbesondere mit den dort lebenden, derart objektivierten Menschen.

Verschiedene Exponate und Vitrinen innerhalb des Ausstellungsabschnitts „Ressourcen“ stellen die grundlegende wirtschaftliche Problematik anhand ausgewählter Modelle dar, die die Eingliederung Afrikas in den globalen Markt entscheidend prägen. Aufgezeigt wird unter anderem, dass Afrika vom internationalen Rohstoffboom nicht profitiert. Trotz der hohen Anzahl an natürlichen Ressourcen lasse sich die Position der meisten Afrikaner auf der Skala „von Gewinnern und Verlierern“ der globalisierten Wirtschaft eindeutig bestimmen, wie eine Texttafel ausführt:

Afrika verfügt über viele Bodenschätze. Obwohl Rohstoffe boomen, kommt bei einem Großteil der Bevölkerung nicht viel von diesem Reichtum im täglichen Leben an. Für einen wirtschaftlichen Aufschwung fehlt vor allem eine eigene verarbeitende Industrie. So bleibt Afrika ein Rohstofflieferant, der Industriegüter für teures Geld einkaufen muss. Besonders Bodenschätze, wie Erdöl, Diamanten oder Coltan lösen Konflikte aus, denn sie sind auf dem Weltmarkt heiß begehrt, und viele Interessengruppen wollen an ihnen verdienen. Darunter zu leiden hat die afrikanische Bevölkerung. Die Menschen aus den Herkunftsgebieten der Rohstoffe arbeiten häufig für sehr niedrige Löhne und unter sehr schlechten Bedingungen, während andere den Gewinn davontragen.

Ausgeführt wird die skizzierte Problematik in der Ausstellung des Übersee-Museums am Beispiel von Coltan. Aus diesem lässt sich Tantal gewinnen, das in vielen elektronischen Geräten zum Einsatz kommt, die in den industrialisierten Ländern der westlichen Welt für Arbeit und Unterhaltung genutzt werden. In einer Vitrine ist daher eine Vielzahl von Handys, Bildschirmen und Kameras zu sehen, die in ihrem Inneren Abbauprodukte von Coltan enthalten (Abbildung 25). Durch diese Art der Präsentation wird eine direkte Verbindung zwischen der wirtschaftlichen Ausbeutung des afrikanischen Kontinents und dem Alltagsleben der Besucher des Übersee-Museums hergestellt. Aufgrund beruflicher und privater Gewohnheiten partizipieren die allermeisten Museumsgänger mehr oder weniger direkt an der Verwertungskette, die hier dargestellt wird. Die Anordnung der ausgestellten Geräte erzeugt zudem den Eindruck, sie seien veraltet, nutzlos und deswegen achtlos weggeworfen worden. Die Auswirkungen der westlichen Konsum- und Wegwerfgesellschaft, die gerade im Bereich der Unterhaltungs- und Informationsmedien vom steten Streben nach

4. Verflechtungsgeschichten Afrikas: Dimensionen des Wissens und ihre expositorische Perspektivierung

technischen Neuerungen und sozialen Statussymbolen bestimmt ist, auf die Lebensrealität in Afrika werden hier deutlich vor Augen geführt.



Abbildung 25: Coltan im Alltag – Afrika als Ressource, Übersee-Museum Bremen, Februar 2016, Foto: Alexander-Ferdinand Kiesel.

Der hohe Bedarf an Coltan auf dem Weltmarkt hat dazu geführt, dass aus dem Streit um Abbaurechte gewaltsame Konflikte und sogar Bürgerkriege entstanden sind. Im Übersee-Museum werden in einem kurzen Text die Maßnahmen erklärt, die man bei internationalen Geschäften ergreift, um diese Auswüchse einzudämmen: „Zertifizierung und Herkunftskontrolle sollen dafür sorgen, dass nur Coltan aus konfliktfreiem Abbau in den Handel gelangt. [...] Eine der einfacheren Methoden [dafür] ist es, die Säcke und Fässer zu verplomben. Gefälschte Aufkleber und Plomben sind allerdings auch auf dem Schwarzmarkt zu bekommen und der Schmuggel mit dem wertvollen Rohstoff blüht.“ Um in diesem Bereich eine möglichst hohe Sicherheit zu gewährleisten, ist der Einsatz technischer Kontrollverfahren notwendig. Illustriert wird das mögliche Vorgehen zur Feststellung der Herkunft von Coltan in der Bremer Ausstellung anhand eines Verfahrens, das die Bundesanstalt für Geowissenschaften und Rohstoffe in Hannover entwickelt hat. Dabei „werden Coltanproben eingefärbt und unter dem Elektronenmikroskop untersucht. Da sich Coltanerz in jeder Mine anders zusammensetzt, kann so die Herkunft kontrolliert werden“, führt der entsprechende Erläuterungstext aus. Experten

sprechen in diesem Zusammenhang von einem „hochtechnisierten Fingerabdruck, der nicht zu fälschen ist.“

Die narrative Strategie, die die Bremer Ausstellung in Bezug auf die industrielle Ausbeutung der Coltan-Vorkommen in Afrika anwendet, ist in ihrer Leser- bzw. Betrachterführung aufwühlend und beruhigend zugleich: Zwar haben die meisten Besucher ein Mobiltelefon in der Tasche und sind somit Teil des hierarchisierten, globalen Wirtschaftssystems, gleichzeitig wird aber der Eindruck erweckt, dass die Kontroll-Maßnahmen im Hinblick auf die Zertifizierung des verwendeten Coltans so wirksam sind, dass sie zumindest die schlimmsten Formen der Ausbeutung verhindern. Die Betrachter könnten meinen, dass sie durch ihr Interesse für die marginalisierte Erzählung und für die ihnen bisher verborgenen Hintergründe, die ihnen in der Ausstellung präsentiert werden, ihre politische Korrektheit ausreichend unter Beweis stellen. Eine weitere Reflexion über das eigene Verhalten und die eigene wirtschaftliche, politische und gesellschaftliche Position ist aus dieser Perspektive nicht vonnöten – sowohl in der expositorischen Narration als auch in der Lebens- und Erfahrungswelt der Besucher wird diese Aufgabe institutionalisiert und damit vom Individuum abgekoppelt. Im Zusammenhang mit der konkreten Problematik des Coltan-Bergbaus expliziert die Narration der Bremer Schau die Wirkung des Alibi-Effekts, der laut Roswitha Muttenthaler und Regina Wonisch für die Wahrnehmung ethnografischer Ausstellungen generell ausschlaggebend ist. Sie schreiben zur Auswirkung der Beschäftigung mit kritischen Ausstellungsinhalten: „In diesem Sinne wird das Unbehagen, das dem Vergessenmachen [...] anhaftet, durch einen symbolischen Akt entschärft.“⁵⁶⁸

Neben der Auseinandersetzung mit dem Coltan-Abbau problematisiert das Übersee-Museum die Nutzung natürlicher Ressourcen in Afrika vorrangig im Hinblick auf die Landwirtschaft. Entscheidend sind dabei die so genannten ‚Cash Crops‘, die ein erläuternder Text wie folgt charakterisiert:

Während Kleinbauern in erster Linie für den eigenen Bedarf produzieren, bauen die Großbauern häufiger Cash Crops, „Bargeld-Pflanzen“, an – wie Kakao und Baumwolle. Das sind Produkte für Verkauf und Export, die nicht in Mischkultur, sondern in Monokultur angebaut werden. Sie spielen daher eine wichtige Rolle für die Staaten, die von der Landwirtschaft abhängen. Auch kleine Bauern können durch den Verkauf gefragter Exportpflanzen Geld verdienen. [...] Dadurch machen sie sich aber auch von der Nachfrage der Verbraucher in den Käuferländer abhängig und müssen sich gegen Konkurrenten

⁵⁶⁸ Muttenthaler/Wonisch: Gesten des Zeigens, S. 20.

4. Verflechtungsgeschichten Afrikas: Dimensionen des Wissens und ihre expositorische Perspektivierung

durchsetzen, die die gleichen Produkte verkaufen. Wer nicht mehr für den eigenen Bedarf anbaut, muss zudem Nahrungsmittel einkaufen.

Die Fokussierung auf die Cash Crops führt dazu, dass mehr und mehr afrikanische Kleinbauern von der Subsistenzwirtschaft abrücken und ihr Glück im System „Ernte gegen Bargeld“ suchen, wie es pointiert zusammengefasst in der Überschrift der entsprechenden Texttafel in der Bremer Ausstellung heißt. Dadurch entsteht ein problematischer Kreislauf: Um wirtschaftlichen Erfolg zu generieren, richten sich die Bauern nach den Bedürfnissen Anderer – das wenige Geld, das sie verdienen, müssen sie in das eigene Überleben investieren. Da sie aus der eigenen Feldarbeit ihre Bedarfe nicht mehr decken können, benötigen sie immer mehr finanzielle Mittel. Um diese zu erhalten, müssen sie sich noch mehr auf die Monokulturen konzentrieren, die der globale Markt erfordert. Für die heimische Bevölkerung steht folglich noch weniger zur Verfügung. Armut und Hunger sind Folgen dieses Systems.

Obwohl die Konsequenzen, die die Eingliederung des Kontinents in die nachkoloniale, globalisierte Wirtschaft für die Bevölkerung und die Natur Afrikas hat, ausführlich dargestellt werden, vermeidet die Bremer Schau die Verengung auf ein eindimensionales afrikanisches Opfer-Narrativ. Dies liegt vor allem daran, dass die Themen auf einer sachlichen, problembezogenen Ebene verhandelt und Emotionalisierungen weitestgehend ausgeschlossen werden. „Es gibt also keine Bilder von hungernden Kleinkindern mit aufgeblähten Bäuchen, keine von Kindersoldaten“⁵⁶⁹, hebt denn auch Eiken Bruhn in der Ausstellungsbesprechung hervor, die anlässlich der Wiedereröffnung der Afrika-Schau des Übersee-Museums im Oktober 2013 in der *taz* erschien. Vielmehr gehe es um „Respekt vor Afrika“.⁵⁷⁰

Ein Instrument, das in der Ausstellung genutzt wird, um die Perspektive der Betrachter zu erweitern, ist die immer wieder eingewobene Rückbindung des Präsentierten an die Stadt Bremen, ihre Unternehmen und Einwohner. Im Bereich der Ressourcen werden etwa die Möglichkeiten und Erfolge der internationalen Zusammenarbeit und des fairen Handels am Beispiel der bremisch-kamerunischen Kaffeerösterei Utamtsi erläutert. Ziel des Unternehmens ist laut des erklärenden Textes „eine ökonomisch, ökologisch und sozial nachhaltige Entwicklung der Landwirtschaft [...]. Der Faire Handel soll das Einkommen benachteiligter Gruppen [...] sichern und es ihnen ermöglichen, an der Gesellschaft teilzunehmen.“

⁵⁶⁹ Bruhn: Respekt vor Afrika.

⁵⁷⁰ Bruhn: Respekt vor Afrika.

Das Engagement der europäischen und internationalen Entwicklungsarbeit in Afrika wird trotz der hervorgehobenen positiven Beispiele auch kritisch hinterfragt. Ein Wandtext fasst die Situation prägnant zusammen:

In den vergangenen Jahrzehnten sind viele Projekte der Entwicklungshilfe im Sande verlaufen. Projekte mit einer hoch entwickelten Technik sollten den bedürftigen Ländern den Fortschritt bringen und gingen oft an den wirklichen Bedürfnissen der Menschen vorbei. Kultur und Wissen der einheimischen Bevölkerung wurden häufig außer Acht gelassen. [...] Heute setzen Projekte auf Zusammenarbeit [...]. Die Projekte können nur Erfolg haben, wenn die afrikanischen Partner einbezogen werden. Ziel ist es, die wirtschaftliche und soziale Lebensqualität der einzelnen Menschen zu verbessern.

Die Verantwortung für die Schwierigkeiten der Entwicklungsarbeit wird innerhalb der expositorischen Erzählung des Übersee-Museums allerdings nicht einseitig bei den beteiligten europäischen Unternehmen und Organisationen gesucht. Es wird vielmehr darauf hingewiesen, dass die Artikulation afrikanischer Interessen durch die Verhaltensweisen der einheimischen politischen Eliten erschwert würde: „Auch Korruption und unklare Verteilungswege führten zum Misserfolg.“ Verschiedene Staaten im südlichen Afrika haben ihre Erfahrungen damit gemacht, was passiert, wenn das Profitstreben und der Machtwille einzelner Personen über dem gesellschaftlichen Wohlstand stehen. Dabei darf aber nicht vergessen werden, dass derartige Machenschaften und auch die internen Verwerfungen, die zur Etablierung von fragwürdigen Herrschaftsstrukturen beitragen, von den Eigenschaften des globalisierten Wirtschaftssystems beeinflusst und teilweise auch begünstigt werden.⁵⁷¹

4.1.3 Die Geburt Afrikas: Strategien des Eurozentrismus

Der Fokus, den die Abhandlung des Bremer Übersee-Museums zum Thema internationale und nachhaltige Kooperation laut der eigenen Erläuterung „auf

⁵⁷¹ In seinem Werk *Global Brutal* weist Michel Chossudovsky polemisch zugespitzt auf die Entstehung einer „Neue[n] Apartheid im südlichen Afrika“ hin (Chossudovsky, Michel: *Global Brutal. Der entfesselte Welthandel, die Armut der Krieg*. Aus dem Englischen von Andreas Simon, Frankfurt/Main 2002. Hier: S. 144-155.) Als Grundlage dafür sieht er das von der rechtsgerichteten burischen Freiheitsfront vorangetriebene Projekt eines „Nahrungsmittelkorridors“, der sich von Angola bis Mosambik erstrecken sollte. Geldgeber von IWF und EU unterstützen dieses Anliegen, obwohl es aus Chossudovskys Perspektive vor allem dazu angetan ist, die Vormachtstellung des „burische[n] Agrarbusiness“ (S. 144) im südlichen Afrika aufrechtzuerhalten. Deutlich weniger polemisch setzt sich Alois N. Mlambo mit der Entwicklung von Politik und Ökonomie im post-kolonialen Zimbabwe auseinander (Mlambo, Alois N.: *A History of Zimbabwe*, Cambridge 2014. Insbesondere: S. 206-220 und S. 231-248). Allerdings deutet auch seine Analyse auf die Problematik des Einflusses internationaler Institutionen und der an Bedingungen geknüpften finanziellen Unterstützung durch den IWF auf die Entwicklungen in Zimbabwe hin. Vgl. zur Modernisierung und Entwicklungshilfe in Afrikas Wirtschaft auch: Rempe, Martin: Fit für den Weltmarkt in fünf Jahren? Die Modernisierung der senegalesischen Erdnusswirtschaft in den 1960er Jahren, in: Büschel, Hubertus, Daniel Speich (Hgg.): *Entwicklungswelten. Globalgeschichte der Entwicklungszusammenarbeit*, Frankfurt (Main)/New York 2009 (Globalgeschichte 6), S. 241-273.

technologische Zusammenarbeit, auf Hilfe zur Selbsthilfe und auf fairen Handel“ legt, wirft die Frage auf, nach welchen Maßstäben die erfolgreiche Entwicklung von Ländern und Regionen bewertet wird. Schon der Terminus ‚Entwicklung‘ weist darauf hin, dass es darum geht, die Potentiale Afrikas zu bündeln, um einen fortschrittlichen Weg einzuschlagen – als Modell dient ähnlich wie in der Politik der Weg Europas. Es ist daher auch folgerichtig, dass die afrikanischen Partner auf Unterstützung und Hilfe aus Europa angewiesen sind, um das Ziel zu erreichen. Trotz der Beleuchtung diverser positiver und negativer Aspekte des Wirkens von Hilfsorganisationen und europäischen Unternehmen bleibt die Perspektive der Bremer Ausstellung somit eurozentrisch geprägt. Die Notwendigkeit der Eingliederung Afrikas in das globalisierte Wirtschaftssystem wird nicht in Frage gestellt, alternative Modelle werden nicht in Betracht gezogen.

In Anlehnung an Thabo Mbekis Konzept der afrikanischen Renaissance⁵⁷² erkenne ich im Umgang des Übersee-Museums mit dem Themenkomplex ‚Ressourcen‘ die Aufforderung zu einer African Naissance. Diese Geburt Afrikas stellt vor allem die wirtschaftliche Abnabelung des Kontinents von internationalen Hilfen in den Vordergrund. Afrika soll selbst seinen Weg finden und – um noch einmal das Bild der Geburt und der menschlichen Entwicklung aufzugreifen – eigenständig laufen lernen. Anders als in der Archäologie, der Geschichte und der Kultur geht es bei dieser Form der African Naissance nicht um eine Rückbesinnung auf eigene Traditionen, sondern darum, die afrikanischen Volkswirtschaften in die Lage zu versetzen, in den Wettbewerb mit der übrigen Welt zu treten. Um einen geeigneten Ausgangspunkt zu finden, ist dafür zunächst die Anpassung an die eingeübten Regeln der globalisierten Wirtschaft notwendig.⁵⁷³ Implizit stimmt die Ausstellung damit in den verbreiteten Tenor ein, dass Afrika, wenn es seine Möglichkeiten im Sinne der Wirtschaft nutze, der Markt und Kontinent der Zukunft sei. Diese Prognose ist besonders deswegen bemerkenswert, weil Hartmut Roder, der Leiter der Abteilung Handelskunde im Übersee-Museum, sie anlässlich der Eröffnung der runderneuerten Afrika-Schau im Jahr 2013 als „Gesundbeter-Debatte“ bezeichnete, die von den aktuellen Problemen ablenke.⁵⁷⁴ Zumindest die Betrachtung der Entwicklungszusammenarbeit in der Ausstellung vermittelt allerdings einen anderen Eindruck, gerade weil sie von einem

⁵⁷² Vgl. dazu Kapitel 3.3 der vorliegenden Arbeit.

⁵⁷³ Vgl. für eine kritische Auseinandersetzung mit der Idee der afrikanischen Renaissance: Noero: Museum Design, S. 102.

⁵⁷⁴ Bruhn: Respekt vor Afrika.

4. Verflechtungsgeschichten Afrikas: Dimensionen des Wissens und ihre expositorische Perspektivierung

eurozentrischen Fortschritts-Narrativ geprägt ist, das Afrika als rückständigen Ort der Entwicklungsmöglichkeiten auffasst.

Welch entscheidende Rolle die westliche Fremdperspektive auf den Kontinent für die wirtschaftliche und politische Situation Afrikas spielt, wird in der Bremer Ausstellung dadurch deutlich, dass im Bereich „Ressourcen“ auch Landschafts- und Tierdioramen zu besichtigen sind (Abbildung 26).⁵⁷⁵ Neben die Bodenschätze und die Menschen tritt damit auch die einheimische Flora und Fauna als wertvoller Rohstoff Afrikas. Im Konzept des Übersee-Museums würden die Tiermodelle und Landschaftsmalereien dabei als „Beispiel für die touristische Ressource des Nationalparks [...] in neues Licht gerückt“⁵⁷⁶, erläutert Museumsleiterin Wiebke Ahrndt im Begleitbuch zur Ausstellung. Es geht also vor allem um die Verwertbarkeit der Natur im globalen Wettbewerb⁵⁷⁷ – und damit auch um die Erzeugung von Eindrücken und Erzählungen, die sich in vorherrschende Strömungen des kulturellen Imaginären im Sinne Winfried Flucks einpassen lassen.⁵⁷⁸



Abbildung 26: Nashorn-Diorama – Natur als Ressource Afrikas, Übersee-Museum Bremen, Februar 2016, Foto: Alexander-Ferdinand Kiesel.

Welch große Wirkung solche Narrative haben, lässt sich an der Tatsache ablesen, dass die ausgestellten Dioramen schon seit geraumer Zeit zum Inventar des

⁵⁷⁵ Zur Bedeutung von Landschaft und Natur in der Afrika-Imagination vgl.: Gissibl, Bernhard: *The Nature of German Imperialism. Conservation and the Politics of Wildlife in Colonial East Africa*, New York/Oxford 2016.

⁵⁷⁶ Übersee-Museum Bremen: Einführungstext Afrika, in: Übersee-Museum Bremen. *Museumsführer*, S. 70.

⁵⁷⁷ Vgl. dazu: Stiller, Michael: Die Rolle der Nationalparks Afrikas für den Naturschutz und den Tourismus, in: *Tendenzen 2011 – Jahrbuch XIX Übersee-Museum Bremen*, S. 93-104.

⁵⁷⁸ Fluck: *Das kulturelle Imaginäre*.

Museums gehören. Sie entstanden nach und nach seit den 1960er-Jahren, wobei bei der Neugestaltung der Bremer Afrika-Schau im Jahr 2013 ein weiteres Exemplar hinzugefügt wurde: Das von der Präparatorin Ruth Nüß angefertigte Diorama zeigt einen Nyala-Bock in einer Waldlandschaft.⁵⁷⁹ Rasch wurden die Dioramen ein „beliebter Anziehungspunkt“⁵⁸⁰ der Ausstellung, auf den das Museum auch nach der Renovierung nicht verzichten wollte. Dies umso mehr, als diese Ausstellungselemente dazu beitragen, das grundlegende Ziel der Ausstellungsmacher einzulösen, „Besucherinnen und Besucher in ferne Kontinente eintauchen und dabei faszinierende Kultur- und Naturräume [...] entdecken“⁵⁸¹ zu lassen, wie es Ahrndt in ihrem Vorwort zum aktualisierten Museumsführer formuliert.

Die Dioramen der Afrika-Schau entsprechen mithin der Programmatik der Forschungs-, Sammlungs- und Ausstellungs-Arbeit in dem Bremer Traditionshaus, die Ahrndt so zusammenfasst: „Ferne Kontinente faszinieren seit jeher die Reisenden und die Daheimgebliebenen. Deshalb präsentierte das Übersee-Museum bereits vor 100 Jahren ‚Die Welt unter einem Dach‘.“⁵⁸² Auch der Titel des Katalogs zur Dauerausstellung „Faszination. Ferne“⁵⁸³ unterstreicht das Selbstverständnis des Museums als Ort exotischer Erlebnisse und der Wissensvermittlung über Natur, Kultur und Wirtschaft auf der ganzen Welt. Mit dieser Zielsetzung ist ein hoher Anspruch verbunden, den das Übersee-Museum nur aufgrund seiner spezifischen Struktur einzulösen vermag: „Den Kern des Hauses bilden von Anbeginn an die drei Sammlungen der Natur-, Völker- und Handelskunde – eine Kombination, die in Europa einmalig ist.“⁵⁸⁴ Der Vielfalt der präsentierten Themen und Aspekte entspricht in der internen Organisation des Hauses eine Vielfalt an Sammlungen und Forschungsausrichtungen. Auf diese Weise kommen zahlreiche Verflechtungen und Verknüpfungen in der narrativen Struktur der Ausstellung zu Stande – die Erzählung hat keinen monolithischen Plot, sondern speist sich in allen Themenbereichen aus mindestens drei Quellen, die unterschiedliche Perspektiven eröffnen.

Der Einsatz der Tierdioramen innerhalb des Abschnitts „Ressourcen“ verdeutlicht das Zusammenspiel der unterschiedlichen Abteilungen des Hauses auf besondere

⁵⁷⁹ Dazu: Übersee-Museum Bremen: Objektbeschreibung „Geparden-Diorama“, in: Übersee-Museum Bremen. Museumsführer, S. 77.

⁵⁸⁰ Übersee-Museum: Einführungstext Afrika, S. 70.

⁵⁸¹ Ahrndt: Vorwort, S. 7.

⁵⁸² Ahrndt: Vorwort, S. 7.

⁵⁸³ Übersee-Museum Bremen: Museumsführer.

⁵⁸⁴ Ahrndt: Vorwort, S. 7.

4. Verflechtungsgeschichten Afrikas: Dimensionen des Wissens und ihre expositorische Perspektivierung

Weise. Das Themenfeld wird dominiert von den Erkenntnissen handelskundlicher Forschung und den zugehörigen Exponaten aus der Bremer Sammlung. Die daraus entwickelte Rahmenerzählung wird durch die Präsentation von Pflanzen und Tieren gebrochen – umso mehr, als die genutzten expositorischen Mittel im deutschsprachigen Raum deutlich mit naturkundlichen Ausstellungen in Verbindung stehen.⁵⁸⁵ Auf der sprachlichen Ebene bleibt die Argumentation freilich der handelskundlichen Narration verhaftet, wie ein Blick auf die Texttafel zur „Schatzkammer Natur“ verrät:

Jeder afrikanische Staat hat mindestens einen Nationalpark. Zusammen nehmen sie etwa sieben Prozent der Gesamtfläche des Kontinents ein. Als geschützte Lebensräume stellen sie einen bedeutenden Schatz für die Pflanzen- und Tierwelt Afrikas dar. Die Parks sind deshalb Zentren der Freilandforschung für nahezu alle biologischen Fachrichtungen. Zudem sind sie eine wichtige Einnahmequelle für Teile der Bevölkerung und vor allem für den Staatshaushalt. Mit dem Erhalt sind aber auch erhebliche Kosten verbunden. Die wichtigste Einnahmequelle ist der Tourismus als umweltverträglicher Wirtschaftszweig. Viele Parks zeigen ähnliche Attraktionen. Nationalparks müssen daher gute Anbindungen und touristische Einrichtungen haben, um dem Konkurrenzkampf um Touristen langfristig gewachsen zu sein.

Der Schutz der einheimischen Tier- und Pflanzenwelt wird hier in den Zusammenhang einer wirtschaftlichen Verwertungslogik gestellt. Anders als bei den Bodenschätzen des Kontinents achten die Regierungen allerdings penibel darauf, dass die Nutzung dieser natürlichen Güter nicht zu Abnutzung und Verbrauch führt. Im Wettbewerb der Nationalparks geht es um Nachhaltigkeit. Die Verantwortlichen eint dabei eine Erkenntnis: Der Reichtum der Natur ist ein nachwachsender Rohstoff, den es so nur in Afrika gibt. Dies ist wohl auch der Grund dafür, weshalb diese Thematik in der Bremer Ausstellung im Kapitel „Ressourcen“ besprochen wird.

Die Assoziation des afrikanischen Kontinents mit Natur und Tieren hat sich in der kollektiven Imagination der westlichen Welt durchgesetzt und ist auch jenseits musealer Inszenierungen ein dominanter Topos. Die Artenvielfalt und die besonderen Lebensräume wie Savanne und Wüste sind Grundlagen einer Exotisierung Afrikas, wie sie etwa in der „A World in One Country“-Programmatik der

⁵⁸⁵ Zu den Afrika-Dioramen im Übersee-Museum Bremen vgl.: Stiller, Michael, Michaela Grein: Die Dioramen der neuen Afrika-Ausstellung, in: Tendenzen 2011 – Jahrbuch XIX Übersee-Museum Bremen, S. 123-150. Dort wird deutlich herausgearbeitet, dass die Bremer Dioramen sich auf naturkundliche Themen wie diverse Lebensräume von Tieren und die Menschwerdung konzentrieren. Einen allgemeinen Überblick bietet auch der Katalog zur Ausstellung „Diorama. Erfindung einer Illusion“, die vom 06.10.2017-21.01.2018 in der Schirn Kunsthalle in Frankfurt zu sehen war. Die Beiträge und Bilder dort sind unterteilt in die Kategorien „Die Welt auf einen Blick“, „Der Mensch im Diorama“ und „Das Diorama heute“ (Dohm, Katharina, Claire Garnier, Laurent Le Bon, Florence Ostende (Hgg.): Diorama. Erfindung einer Illusion. Schirn Kunsthalle Frankfurt, Köln 2017).

südafrikanischen Tourismus-Behörde aufscheint.⁵⁸⁶ Diese Art der Anwerbung von Touristen rückt die Diversitätserfahrung, die Reisende in Südafrika machen können, eindeutig in den Vordergrund. Dabei vermischen sich die verschiedenen Sphären: Das Erleben von Flora und Fauna sowie kulturelle Alteritätserfahrungen werden in eins gesetzt. Ciraj Rassool und Leslie Witz sehen darin die Basis für die Ausbildung einer speziellen touristischen Perspektive auf das südliche Afrika, gehe es den Besuchern doch vor allem um die Erfüllung ihrer zu Hause entstandenen Erwartungshaltung.⁵⁸⁷ Analog zu Tier-Safaris entstehe im kulturellen Bereich ein Anthro-Tourismus, bei dem es um den authentischen Nachvollzug indigener Lebensweisen gehe.⁵⁸⁸ Die Sehnsucht nach den angekündigten Attraktionen überdeckt dabei die tatsächliche Lebensrealität eines Großteils der Afrikaner in einer globalisierten und industrialisierten Welt. Das Streben nach dem Afrika-Erlebnis führt zu einer klaren Differenzierung zwischen Afrika und seinen Besuchern und geht mit einer Primitivisierung der indigenen Bevölkerung einher, die zu Schauobjekten werden. Im Tourismus von heute spiegelt sich damit ein Motiv des kolonialen Denk- und Machtsystems wider: Die afrikanischen Menschen werden als Teil der afrikanischen Natur verstanden. Der hierarchische Zusammenhang des Sehens und Gesehen-Werdens legt die Verfügungsgewalt über den Aktionsradius der Afrikaner in die Hand der Kommenden.⁵⁸⁹

Diese Konstellation des exotisierend-neugierigen Touristenblicks auf Afrika ist bezeichnenderweise gerade in jenen Passagen impliziter Bestandteil der expositorischen Narration des Bremer Übersee-Museums, in denen es um Alleinstellungsmerkmale Afrikas geht. Neben den Tierdioramen gehört dazu auch eine Satellitenkarte Afrikas (Abbildung 27), die prominent am Treppenaufgang des 1. Obergeschosses, in dem sich die Afrika-Schau befindet, platziert ist und laut Museumskatalog den eigentlichen Auftakt des Ausstellungs-Rundgangs bildet: „Schon hier wird die Vielfalt des Kontinents deutlich – angefangen von den unterschiedlichen Vegetationszonen bis hin zu den UNESCO-Welterbestätten, welche die einzigartige Natur und Kultur würdigen.“⁵⁹⁰

⁵⁸⁶ Rassool/Witz: A World in One Country.

⁵⁸⁷ Rassool/Witz: A World in One Country, S. 336-337.

⁵⁸⁸ Rassool/Witz: A World in One Country, S. 354-356.

⁵⁸⁹ Rassool/Witz: A World in One Country, S. 336.

⁵⁹⁰ Übersee-Museum: Einführungstext Afrika, S. 70.

4. Verflechtungsgeschichten Afrikas: Dimensionen des Wissens und ihre expositorische Perspektivierung

Im Wandtext, der die ausgestellte Karte begleitet, heißt es erläuternd: „Weltweit einzigartige, herausragende Kultur- und Naturstätten zeichnet die UNESCO, eine Sonderorganisation der Vereinten Nationen, seit 1972 als gemeinsames Erbe der Menschheit aus. Sie müssen historisch echt und unversehrt sein und eines von zehn Kriterien erfüllen. 2003 wurde die Liste um immaterielles, also nicht greifbares Kulturgut ergänzt, wie Darstellungen, Wissen und Fertigkeiten.“ Eher beiläufig wird damit eine strukturelle Benachteiligung Afrikas bei der Auszeichnung von Welterbestätten erwähnt: Lange Zeit dominierten nämlich Monumente der Baukultur die Welterbe-Liste. Dies entsprach der europäisch-westlichen Tradition und ist ein Grund dafür, warum sich auf dem afrikanischen Kontinent vergleichsweise wenige dieser bedeutenden Plätze des Planeten finden.



Abbildung 27: Satellitenkarte „Welterbe in Afrika“, Übersee-Museum Bremen, Dezember 2013, Foto: Alexander-Ferdinand Kiesel.

Auf internationaler Ebene wurde und wird mit der Unterscheidung zwischen Gebäuden und anderen kulturellen Errungenschaften ein hierarchisches System reproduziert, das auch bei der Einteilung von Museumssammlungen in Kunstwerke und Überbleibsel der Alltagskultur eine große Wirkung entfaltet.⁵⁹¹ In Bezug auf Südafrika spricht etwa Anitra Nettleton von einer rigorosen Abgrenzung zwischen

⁵⁹¹ Clifford: On Collecting Art and Culture.

„Arts and Africana“⁵⁹², die in Zeiten der Kolonialherrschaft und der Apartheid entstanden sei und auch im Kultur- und Kunstverständnis des demokratischen Südafrika nachwirke. Entscheidend ist für sie in diesem Zusammenhang die Kategorisierung von Objekten, die indigenen Gruppen zugeordnet werden, als „ethnografisch“ und „fremd“, während Gegenstände aus der Kultur der weißen Siedler stets als „historisch“ bezeichnet werden – wie fremd die Dinge und die damit zusammenhängenden Lebensumstände aus heutiger Sicht auch wirken mögen.⁵⁹³

Die Welterbe-Auszeichnungen verfolgen zwar das Ziel, derartige Unterteilungen durch die Berufung auf ein universalistisches Prinzip – das Erbe der Menschheit – zu überwinden, doch bleiben sie letztlich demselben Denken verhaftet. Der Grund dafür liegt darin, dass die Welterbe-Liste von Seiten der UNESCO-Gremien lange Zeit als Instrument der Entwicklungspolitik angesehen worden ist.⁵⁹⁴ Andrea Rehling hat herausgearbeitet, dass es ein Anliegen des UNESCO-Denkmalpflegekomitees war, die Staaten, die im Zuge der Dekolonisierung nach 1945 ihre Unabhängigkeit erklärten, im Prozess des *nation building* zu unterstützen. Die Experten waren überzeugt davon, dass die Deklaration ausgewählter Denkmäler zum Welterbe zur Schaffung einer nationalen Identifikation beitragen könne, die ihrer Ansicht nach für den Erfolg und die Festigung eines Nationalstaats entscheidend waren. Dieses Vorgehen unterstreicht die Vorbildrolle der politischen und gesellschaftlichen Entwicklung Europas: Die neu gegründeten Staaten galten als Entwicklungsländer, die erst den Status als vollwertige Nationalstaaten erlangen mussten, um Mitglied der UNESCO werden zu können. Um diese Stufe zu erreichen, brauchten sie nach Ansicht der Experten Unterstützung von außen, in diesem Falle durch die UNESCO und ihr Denkmalpflegekomitee.⁵⁹⁵

Wie bedeutungsvoll die Beurteilung durch internationale Gremien und die globale Öffentlichkeit für die Stellung Afrikas in der Welt noch heute ist, führte mir ein Erlebnis bei meinem ersten Besuch im Übersee-Museum in Bremen im Dezember 2013 vor Augen: Gerade als ich die Satellitenkarte und die darauf vermerkten Welterbestätten betrachtete, erklärte eine Gruppenleiterin den Teilnehmern einer

⁵⁹² Nettleton, Anita: Arts and Artifacts. Hierarchies of Material Culture, in: South African Historical Journal 29 (1993), S. 61-75.

⁵⁹³ Nettleton: Arts and Artifacts, S. 65.

⁵⁹⁴ Rehling, Andrea: Universalismen und Partikularismen. Dort lautet eine Zwischenüberschrift: „Das Erbe der Menschheit“: Denkmalpflege als Entwicklungspolitik (ebd., S. 417).

⁵⁹⁵ Rehling: Universalismen und Partikularismen, S. 417-418.

4. Verflechtungsgeschichten Afrikas: Dimensionen des Wissens und ihre expositorische Perspektivierung

Museumsführung, dass das Ausstellungs-Team sich für die Präsentation der Karte entschieden habe, um deutlich zu machen, dass Afrika auf allen Feldern – auch im kulturellen Bereich – mit Europa mithalten könne. Sie sprach also den impliziten Grundgedanken aus, dass Afrika seine Gleichwertigkeit mit dem Westen nachweisen müsse. Sicherlich stand keine Diskriminierungsabsicht hinter diesem Statement, doch zeigt es nicht nur, wie sehr sich hierarchisch-koloniale Denkmuster gehalten haben, sondern auch, dass einige der Exponate und Ensembles in der Bremer Ausstellung diese unterschwellige Erwartungshaltung bedienen.

Indem die Afrika-Schau des Übersee-Museums die Stellung Afrikas in der Welt wirtschaftlich, politisch und historisch beleuchtet und dazu Objekte aus den Bereichen Handels-, Natur- und Völkerkunde verwendet, entsteht eine expositorische Textur, bei der Inhalt und Erzählprinzip sich gegenseitig beeinflussen und überformen: Die Bremer Ausstellung bietet eine übergreifende Verflechtungsgeschichte. Diese kulminiert im abschließenden Abschnitt der Ausstellung mit der Überschrift „Menschwerdung“. Im Begleitbuch wird die Positionierung der Exponate zum Thema ‚Hominisation‘ inhaltlich begründet: „Im Bereich der Menschwerdung werden durch Modelle und Mitmachstationen unsere Vorfahren und ihre sozialen und kulturellen Errungenschaften auf dem Weg zum *Homo sapiens* vorgestellt. So endet der Rundgang durch die Ausstellung bei der Wiege der Menschheit mit Afrika als Ausgangspunkt für die Besiedlung der Welt durch den Menschen.“⁵⁹⁶ Die narrative Komposition deckt sich hier also mit der didaktischen Vermittlungsabsicht: Afrika ist keine isolierte Entität; es ist mit der Geschichte, der Politik und der Wirtschaft anderer Teile der Welt eng verwoben. Das Leben der Menschen in Afrika und das Leben der Besucher des Übersee-Museums beeinflussen sich auf mannigfaltige Weise wechselseitig – die Darstellung Afrikas ist daher immer zugleich die Darstellung globaler Verflechtungen.

Diese Perspektive ist es, die der Narration der Bremer Afrika-Schau trotz der Vielzahl an beleuchteten Themen einen inneren Zusammenhang verleiht. Koloniale und hierarchische Denkmuster werden innerhalb der expositorischen Erzählung immer wieder aufgegriffen, kritisch hinterfragt und problematisiert. Gleichzeitig sind sie impliziter Bestandteil des präsentierten Blicks auf Afrika: Die Argumentation der Schau ist darauf ausgerichtet, einem europäischen Publikum die Situation Afrikas in

⁵⁹⁶ Übersee-Museum: Einführungstext Afrika, S. 70.

4. Verflechtungsgeschichten Afrikas: Dimensionen des Wissens und ihre expositorische Perspektivierung

der Welt zu erklären und bleibt in der Darstellung und Beurteilung der Zusammenhänge eurozentrisch ausgerichtet. Davon zeugt die Prominenz von Themen wie Natur, Staatlichkeit und ethnischer Identifikation, die als quasi-koloniale Konstruktionen die kollektive Imagination Afrikas überformen.

Zu Beginn des Rundgangs weist eine Texttafel ausdrücklich auf die multiperspektivische Ausrichtung der Bremer Afrika-Schau hin: „In der Ausstellung kommen Menschen aus Afrika zu Wort. So treffen der Blick der Ausstellungsmacher auf Afrika und der von Afrikanern auf ihre Heimat aufeinander.“ Damit wird der Anspruch postuliert, die verschiedenen Blickwinkel zu reflektieren und den eigenen Erzählstandpunkt zu hinterfragen. Die Erzählstruktur der Ausstellung erzeugt allerdings einen anderen Eindruck: Die starke didaktisch-wissenschaftliche Ausrichtung der Erklärtexte wirkt autoritativ. Die Videos und Kunstwerke, in denen die Afrikaner selbst zu Wort kommen, verstärken diesen Effekt insofern noch, als sie sich nahtlos in die Grunderzählung einfügen. Martinz-Turek spricht in Bezug auf derartige expositorische Strategien davon, dass im Museum die „Geste des Zeigens [...] gleichzeitig mit der Geste des Verbergens“⁵⁹⁷ auftrete. Ihrer Ansicht nach erfolgt die Auswahl der Objekte und Multimedia-Elemente, aus denen sich die Storyline einer Ausstellung zusammensetzt nicht nach objektiven Kriterien, sondern wird durch die ideologische Grundausrichtung der Institution bestimmt.⁵⁹⁸ Diese wirke sich auf die Sammlungs- und Forschungstätigkeit der Museen aus und Sorge dafür, dass die präsentierten Erkenntnisse mit jenen übereinstimmen, die bereits in der Planungsphase leitend für das expositorische Konzept waren.⁵⁹⁹ So kommt es, dass alle Fragen, die in der Afrika-Ausstellung des Bremer Übersee-Museums aufgeworfen werden, letztlich aus der Fremdperspektive auf Afrika heraus gestellt, diskutiert und beantwortet werden.

Ihre Überzeugungskraft zieht die Afrika-Schau des Übersee-Museums nicht aus der Verbindung unterschiedlicher Perspektiven, sondern aus der Einpflegung des afrikanischen Anderen in die grundlegende Narration. Die Äußerungen in den Videos und die ausgestellten Kunstwerke erzeugen keinen „Aufstand der unterworfenen Wissensarten“⁶⁰⁰, sondern stützen die Glaubwürdigkeit des Präsentierten. Statt die eigene Partizipation am vorherrschenden Wissenssystem zu problematisieren, dient

⁵⁹⁷ Martinz-Turek: Storyline, S. 26.

⁵⁹⁸ Martinz-Turek: Storyline, S. 19.

⁵⁹⁹ Martinz-Turek: S. 27 sowie S. 22-24.

⁶⁰⁰ Sternfeld: Unterworfenen Wissensarten.

das Einbringen ‚authentischer‘ Aussagen von Afrikanern als Beleg für die Wahrhaftigkeit der expositorischen Erzählung. Aus diesem Vorgehen resultiert das Dilemma der „Gleichzeitigkeit von Kritik und Reproduktion“⁶⁰¹, das Nora Sternfeld als konstitutiv für ethnografische Museumsschauen erachtet. Zwar macht die Bremer Ausstellung marginalisierte Positionen sichtbar, doch obliegt die „Definitionsmacht über das Sichtbare“⁶⁰² weiterhin einer anonymen Erzählinstanz, die ihre eigene Positionierung nicht offenlegt.⁶⁰³

Besonders deutlich tritt dies im Übersee-Museum bei der Beschäftigung mit dem Thema ‚Menschwerdung‘ zutage. Zwar wird sowohl auf Texttafeln als auch im Begleitbuch zur Ausstellung der Status Afrikas als „Wiege der Menschheit“⁶⁰⁴ betont. Doch beschränkt sich die Auseinandersetzung mit der Hominisation weitestgehend auf Fragen der biologischen Evolution. Auch die eingesetzten Ausstellungsinstrumente weisen in diese Richtung: Der Abschnitt „Menschwerdung“ wird dominiert von Dioramen, die nach Art und Weise von Miniaturmodellen die Veränderungen von Lebensweise und körperlichen Merkmalen der Vorfahren des Menschen auf dem Weg zum *homo sapiens* nachzeichnen. Diese Präsentationsform ist im deutschsprachigen Raum insbesondere in naturkundlichen Ausstellungen üblich.⁶⁰⁵

Die naturkundliche Stoßrichtung der expositorischen Narration führt zu einer Abkopplung zwischen der naturwissenschaftlichen und archäologischen Erforschung der Menschwerdung und mit dieser Thematik eng verknüpften gesellschaftlichen Fragen. Diese Strategie der Entpolitisierung steht in der Tradition der New Archaeology, die eine klare Trennung von Politik und Wissenschaft propagiert. In ihrer schärfsten Ausprägung ermöglicht diese Forschungsströmung ihren Anhängern die Fokussierung auf die genaue Untersuchung der genetischen Entwicklung des Menschen oder die Rekonstruktion prähistorischer Verhaltensweisen, bestreitet jedoch die gesellschaftliche Relevanz und die Notwendigkeit der öffentlichen Diskussion der Befunde.⁶⁰⁶ Die Orientierung an der New Archaeology erspart eine

⁶⁰¹ Sternfeld: Unterworfenen Wissensarten, S. 35.

⁶⁰² Sternfeld: Unterworfenen Wissensarten, S. 50.

⁶⁰³ Martinz-Turek: Storyline, S. 26.

⁶⁰⁴ Übersee-Museum: Einführungstext Afrika, S. 70.

⁶⁰⁵ Zum Übersee-Museum Bremen vgl. Stiller/Grein: Dioramen der neuen Afrika-Ausstellung. Zur Menschwerdung insbesondere: S. 145-149.

⁶⁰⁶ Zur Bedeutung dieser Forschungsrichtung in der Geschichte der südafrikanischen Archäologie: Shepherd: State of the Discipline, S. 837-839.

klare Positionierung der expositorischen Erzählung des Übersee-Museums in dem identitätspolitisch umkämpften Feld der Menschwerdung. Die Auswahl der Exponate gibt jedoch Aufschluss über die Vorstellungswelt, die die Narration hintergründig strukturiert: Während die evolutionstheoretischen Modelle auf Funde in Afrika verweisen, illustriert unter der Überschrift „Homo sapiens – der Lebenskünstler“ eine Fotografie der Felsbilder in den Höhlen von Lascaux in Frankreich die kulturelle Entwicklung des modernen Menschen. Hinweise auf ähnliche Funde in Südafrika fehlen in diesem Bereich.

Es sind solche Details in der Erzählperspektive, die verhindern, dass die in der Bremer Ausstellung präsentierte koloniale Verflechtungsgeschichte ihren eurozentrischen Horizont überwindet und eine kulturverbindende Wissensgeschichte zu erzählen vermag. Vielmehr untermauert diese Vorgehensweise Sternfelds These, dass ethnografische Museen innerhalb der vielfältigen „Debatten um die Wissensgesellschaft“⁶⁰⁷ häufig als Orte der Hegemonie fungieren, in denen die binäre Logik moderner Herrschaftsformen im Akt der Wissensproduktion materiell unterfüttert wird:⁶⁰⁸ Beschauende und beschauende Kulturen sind grundsätzlich voneinander unterschieden und nehmen damit die strukturelle Konstellation des ‚Wir und die Anderen‘ auf, die auch die Gegensätze zwischen den Ausgebeuteten und den Ausbeutenden oder den Herrschenden und den Beherrschten charakterisiert.

4.2 Dimensionen der Verflechtung: Perspektiven auf die südafrikanische Vergangenheit im McGregor Museum Kimberley

Während das Übersee-Museum in Bremen mit der Vereinigung von Sammlungen und Ausstellungen zu Handels-, Natur- und Völkerkunde in Deutschland einen Sonderfall darstellt,⁶⁰⁹ ist die südafrikanische Museumslandschaft geprägt von so genannten ‚General Museums‘.⁶¹⁰ In diesen Einrichtungen werden Objekte aus ganz unterschiedlichen Kategorien zusammengefasst und mit ihrer Hilfe umfassende Ausstellungen arrangiert, die so divergierende Themengebiete wie Biologie,

⁶⁰⁷ Sternfeld: Unterworfenen Wissensarten, S. 30.

⁶⁰⁸ Sternfeld: Unterworfenen Wissensarten, S. 30-33.

⁶⁰⁹ Ahrndt: Vorwort, S. 7.

⁶¹⁰ Bei einem Aufenthalt in Pretoria hatte ich die Möglichkeit, mit Verantwortlichen des Studienprogrammes „Post-graduate diploma in Heritage & Museum Studies“ an der University of Pretoria zu sprechen. Die Studierenden werden dort in einer Vorlesung mit den „Museum Types“ in Südafrika vertraut gemacht. Das zugehörige Arbeitspapier weist die Bedeutung der General Museums aus (University of Pretoria: Museum Types, ohne weitere Angaben. Hier: S. 6).

4. Verflechtungsgeschichten Afrikas: Dimensionen des Wissens und ihre expositorische Perspektivierung

Geschichte und Ethnologie beleuchten. Insbesondere die älteren Museen des Landes sind von diesem enzyklopädischen Stil geprägt. Da mit der disziplinübergreifenden Art und Weise der Sammlung meist ein besonderes Sendungsbewusstsein der betreffenden Institutionen verbunden ist, definiert der Historiker John M. MacKenzie diese Häuser als imperialistische Museen, die in ihrer Gestaltung auf den engen Zusammenhang von „natural history, human cultures and colonial identities“ im Einflussbereich des britischen Weltreichs und damit auf das koloniale Erbe der südafrikanischen Museumsarbeit verweisen.⁶¹¹

Das im Jahr 1907 gegründete McGregor Museum in Kimberley, der heutigen Hauptstadt der Provinz Northern Cape, steht in dieser Tradition der General Museums. Dies zeigt bereits ein Blick in seine frühe Geschichte: Die erste Direktorin des McGregor Museums war Maria Wilman, die in Cambridge Geologie, Mineralogie und Chemie studiert und zudem ein Faible für die Fächer Archäologie und Botanik entwickelt hatte.⁶¹² Aus dieser Vielfalt an Sammlungs- und Forschungsinteressen erwuchsen die Fachabteilungen für Archäologie, Anthropologie, Geschichte und Botanik, die bis heute das Rückgrat des Museums bilden.⁶¹³

Neben den nach akademischen Disziplinen geordneten Einheiten unterhält das Museum eine Bibliothek und beschäftigt Mitarbeiter, die Vermittlungsarbeit leisten und die Ausstellungen gestalten.⁶¹⁴ Damit wird der eigene Bildungsauftrag besonders hervorgehoben und das Selbstverständnis des McGregor Museums als Bindeglied zwischen Wissenschaft und Öffentlichkeit unterstrichen. Diese Scharnierfunktion macht das Haus freilich zu einem politischen Ort, in dem die gesellschaftlichen Entwicklungen Südafrikas in den letzten 100 Jahren ihre Spuren hinterlassen haben. Dieses Erbe trägt das Museum in sich und muss die damit einhergehenden Implikationen stets neu aus- und verhandeln.⁶¹⁵

4.2.1 Temporäre Verflechtungen: Zum Verhältnis von Geschichte und Vergangenheit

Insbesondere bei der Darstellung der langen Vergangenheit Südafrikas stellt sich das McGregor Museum offensiv den Herausforderungen, die mit einer Anpassung

⁶¹¹ MacKenzie: Museums and Empire; speziell zu Südafrika (er setzt sich exemplarisch auseinander mit dem South African Museum in Kapstadt und dem Albany Museum in Grahamstown): S. 78-119.

⁶¹² Homepage des McGregor Museums: Bereich Home, URL: <http://www.museumsonc.co.za/home.html> (letzter Zugriff: 01.02.2020).

⁶¹³ Homepage des McGregor Museums: Bereich About Us, URL: <http://www.museumsonc.co.za/aboutus/depts/depts.html> (letzter Zugriff: 01.02.2020).

⁶¹⁴ Homepage des McGregor Museums: Bereich About Us, URL: <http://www.museumsonc.co.za/aboutus/depts/depts.html> (letzter Zugriff: 01.02.2020).

⁶¹⁵ Bal: Kulturanalyse, S. 94.

des kolonialen Grundnarrativs an das Konzept der Rainbow Nation einhergehen. In der Ancestors Gallery versammelt das Haus Exponate aus den Bereichen Evolution, Ur- und Frühgeschichte, Anthropologie und Kolonialgeschichte, um die lange Dauer der „human history in South Africa from early hominid times more than three million years ago to circa AD 1900“⁶¹⁶ zu veranschaulichen und zu einer Erzählung zu verbinden. Ein besonderes Anliegen der Ausstellung ist es laut des verantwortlichen Kurators David Morris, „[t]o merge ‚history‘ and ‚prehistory‘ seamlessly“⁶¹⁷ und „to counter-balance the narrative element in the display with exhibits on how we know (or have known) the past, conveying the notion that history (including the very display in question), while being concerned with the past, is made, constructed and viewed in the present.“⁶¹⁸

So wird etwa in einem Wandtext unter der Überschrift „Moving into History?“ das Verhältnis indigener Erfahrungswelten und westlich-europäischer Vorstellungen von Geschichte und Wissenschaft problematisiert. Mit Blick auf den Umgang mit der südafrikanischen Geschichte heißt es dort:

„History“ in South Africa is often thought to be just a few centuries old. What went before is considered as „Prehistory“. Is there a difference?

Many people regard „history“ as the time since written record began. In this view the Mediterranean world has a very long „history“, while South African „history“ is short.

But writing is a very recent human invention. Some people even today are not literate – they leave no written record of their own. Yet they could hardly be called „prehistoric“. The past revealed by way of archaeological remains, rock art or folk memory is also history.

Der Text hebt die Bedeutung hervor, die die Traditionen der indigenen Bevölkerungsgruppen für ein umfängliches Verständnis der südafrikanischen Geschichte und des gegenwärtigen Lebens am Kap haben. Implizit kritisiert er die Hierarchisierung in der akademischen Erforschung der Vergangenheit: Als Fakt wird nur das anerkannt, was sich mit Mitteln der Quellenkritik analysieren lässt. Dies hat eine Überbetonung schriftlicher Quellenkonvolute zur Folge, während indigene Interpretationen bestimmter Sachverhalte, die in oraler oder künstlerischer Form vorliegen, kaum Beachtung finden. Die Untersuchung südafrikanischer Geschichte mit den Mitteln der klassischen Geschichtswissenschaft perpetuiert die

⁶¹⁶ Morris: Rock Art as Source and Resource, S. 196.

⁶¹⁷ Morris: Rock Art as Source and Resource, S. 196.

⁶¹⁸ Morris: Rock Art as Source and Resource, S. 197.

4. Verflechtungsgeschichten Afrikas: Dimensionen des Wissens und ihre expositorische Perspektivierung

maßgeblichen Öffnungen und Schließungen einer Wissensordnung, die untrennbar in die gesellschaftlichen Strukturen von Kolonialismus und Apartheid verwoben ist.⁶¹⁹

In einem Schaukasten wird das Problem aufgegriffen und aufgezeigt, welche Folgen die ungleiche Gewichtung der unterschiedlichen Betrachtungsweisen der Vergangenheit für die südafrikanische Gesellschaft zeitigte (Abbildung 28): Anhand der Gleichsetzung schriftlicher Quellen mit Kulturgeschichte und Zivilisation wurde die Unterdrückung der indigenen Bevölkerungsgruppen begründet und zwar „not only to defend colonial settlements, but also as a civilising duty“, wie es in einem erklärenden Text heißt. Deutlich wird hier auf die Argumentation der Kolonialmächte verwiesen, dass die europäische Fremdherrschaft in Afrika und die damit einhergehende Aufteilung des Kontinents zu den Pflichten des weißen Mannes gehöre.⁶²⁰ Die Notwendigkeit derartiger Zivilisierungsmissionen⁶²¹ wurde mit schriftlichen Darstellungen aus der Frühzeit des kolonialen Kulturkontakts belegt, wie der Text ausführt: „Early writings about South Africa emphasised differences between ‚civilised‘ Europeans and ‚uncivilised‘ Africans.“



Abbildung 28: Points of View – Die Vergangenheit im Blick, McGregor Museum Kimberley, Oktober 2014, Foto: Alexander-Ferdinand Kiesel.

⁶¹⁹ Shepherd, Nick: The Politics of Archaeology in Africa, in: Annual Review of Anthropology 31 (2002), S. 189-209. Insbesondere: S. 192-194 und S. 197-199.

⁶²⁰ Bezug genommen wird damit auf ein populäres Gedicht von Rudyard Kipling aus dem Jahre 1899. Er bezeichnet die imperialistische Ausdehnung westlicher Zivilisationssysteme und die damit einhergehende Verantwortung der Imperialisten für die ‚Erziehung‘ der kolonisierten Völker als „White Man’s Burden“ (Bürde des weißen Mannes).

⁶²¹ Vgl. dazu: Barth, Boris, Jürgen Osterhammel (Hgg.): Zivilisierungsmissionen. Imperiale Weltverbesserung seit dem 18. Jahrhundert, Konstanz 2005.

4. Verflechtungsgeschichten Afrikas: Dimensionen des Wissens und ihre expositorische Perspektivierung

Die Bedeutung dieser Unterscheidung und des damit verbundenen zivilisatorischen Auftrags für die politische Entwicklung Südafrikas im 20. Jahrhundert ist nicht zu unterschätzen. Intern bildete sie die Grundlage für die Ideologie der *white supremacy* und des *separate development* der unterschiedlichen Bevölkerungsgruppen, die die Basis für das System der Apartheid schuf. Doch auch über das eigene Territorium hinaus propagierten südafrikanische Politiker die Idee der Zivilisierungsmission: So war der General und zeitweilige Premierminister der Südafrikanischen Union Jan C. Smuts maßgeblich an der Ausgestaltung des Mandatssystems beteiligt, welches der Völkerbund nach dem Ersten Weltkrieg installierte, um die Verwaltung der ehemaligen Herrschaftsgebiete der Verlierermächte zu regulieren. Insbesondere die in Artikel 22 des Völkerbund-Abkommens vorgenommene Unterscheidung der Völker in diejenigen, die zur Selbstverwaltung in der Lage waren und diejenigen, die es unter den aktuellen Bedingungen nicht waren, ging auf seine Gedanken- und Vorstellungswelt zurück.⁶²²

Die gesellschaftliche und politische Herrschaft der Wenigen über die Bevölkerungsmehrheit, die die weißen Regierungen am Kap sowohl innerhalb ihres Territoriums als auch darüber hinaus im gesamten südlichen Afrika propagierten, gründete nicht zuletzt auf der Deutungshoheit über die Frontier History. Der Erklärtext in der Vitrine des McGregor Museums hält dazu fest: „Colonial explorers published books and pictures of the exotic customs and ways of life of the people they met. [...] Racist ideas, supported by social and scientific theories popular at the time, were taken to justify subduing Africans“.

Die Tatsache, dass die Kolonialisten ihre Erlebnisse schriftlich festhielten und publizierten, ermöglichte deren weite und viele Gesellschaftsschichten durchdringende Verbreitung. Die transportierten Bilder und Narrationen sind im kollektiven Gedächtnis der Siedler und vieler Europäer fest verankert. Im Vergleich dazu war die Wirksamkeit indigener Überlieferungen deutlich eingeschränkt: Lieder

⁶²² Zu Smuts' Einfluss auf die Ausgestaltung der Mandatsregelung: Jacobs, Raoul: Mandat und Treuhand im Völkerrecht, Göttingen 2004. Hier: S. 51-54.; Die politischen und wirtschaftlichen Auswirkungen der Vormundschaft westlicher Staaten über Entwicklungsgebiete im Mandatssystem beschreiben: Anghie, Antony: Wirtschaftliche Entwicklung und Souveränität im Mandatssystem des Völkerbunds. Rechtshistorische Überlegungen zum kolonialen Gehalt des Völkerrechts, in: Büschel/Speich (Hgg.): Entwicklungswelten, S. 61-87.; Pedersen, Susan: The Meaning of the Mandate System. An Argument, in: Geschichte und Gesellschaft 32 (2006), S. 560-582.; Aus juristischer Sicht geht Jacobs ausführlich auf den Fall Namibias ein, das als C-Mandat von Südafrika verwaltet und praktisch in das eigene Staatsterritorium inkorporiert wurde: Jacobs, Mandat und Treuhand, S. 123-155.

4. Verflechtungsgeschichten Afrikas: Dimensionen des Wissens und ihre expositorische Perspektivierung

und mündliche Erzählungen sind meist auf eine bestimmte Gruppe von Empfängern abgestimmt. Außerdem sind solche Traditionen deutlich weniger dauerhaft und können sich innerhalb weniger Jahrzehnte wandeln. Eindrücklichstes Beispiel dafür ist die Felskunst des südlichen Afrika, deren Relikte vielerorts entdeckt wurden und die Depots südafrikanischer und europäischer Museen füllen. In der konfliktreichen Epoche des zunehmenden gesellschaftlichen und kulturellen Kontakts zwischen indigenen Gruppen und weißen Siedlern brachen diese Traditionen ab und werden seitdem nicht mehr praktiziert. Auskunft über die Bedeutung bestimmter Symbole, Farben und Zeichnungen kann heute niemand mehr aus eigener Erfahrung geben.

Bemerkenswerterweise scheint ihr Niedergang gleichwohl die Basis für die zunehmende Beschäftigung akademisch ausgebildeter Archäologen und Historiker mit der Felskunst zu sein: Durch die Erstarrung werden die einst lebendigen und durchaus volatilen Quellen analysierbar. Die wissenschaftliche Erschließung und Interpretation der Bestände verändert die Perspektive auf die Vergangenheit und lässt diverse Blickwinkel auf historische Sachverhalte zu. Das Potential, das derartigen materiellen Quellen für das Verständnis der südafrikanischen Geschichte innewohnt, verdeutlicht der letzte Satz des zitierten Erklärtextes aus dem McGregor Museum: „Rock art, craft work and objects also convey information that can help us understand frontier history.“

Vor welche Herausforderungen eine auf diese Weise veränderte Sichtweise auf die Vergangenheit des südlichen Afrikas Forscher, Museumsmitarbeiter und die Öffentlichkeit stellt, wird in der analysierten Vitrine anhand eines Vergleichs des Geschichtsbildes indigener Gruppen mit dem wissenschaftlichen Verständnis von Historikern dargestellt. Zur Visualisierung werden auf einem Zeitstrahl zwei farbige Stricke ausgelegt, die mit entscheidenden Daten der jeweiligen Zeitrechnung gekennzeichnet sind (Abbildung 29). Während die untere Linie sich an Jahreszahlen orientiert und historische Epochen und Ereignisse dem europäischen Verständnis nach ordnet, verweist die obere Linie auf Erfahrungen und Erlebnisse, die entscheidende Auswirkungen auf das indigene Leben hatten. So kommt es, dass dort neben der Gründung des Shaka-Königreichs der Zulu auch die Zeit der Rinderpest oder Naturereignisse festgehalten sind, die als Omen für kommende Perioden gelten. Der begleitende Text definiert die unterschiedlichen Skalierungen der Zeit. Das westliche Geschichtsdenken wird folgendermaßen erläutert: „Western

4. Verflechtungsgeschichten Afrikas: Dimensionen des Wissens und ihre expositorische Perspektivierung

history is often arranged along a chronological time-line of periods in history. Europeans used this sort of time-line to chart the history of the frontier.“
Demgegenüber steht die indigene Auffassung, zu der es heißt: „The indigenous people of the frontier zone measured time according to lunar cycles, seasons and major events in their history and environment.“

Der Abgleich der Zeitlinien miteinander macht deutlich, dass sie jeweils auf die spezifischen Fragen hin organisiert sind, die ihre hauptsächlichen Anwender an sie stellen. Bei genauer Betrachtung ergänzen sich die präsentierten Sichtweisen und lassen eine neue Lesart der gemeinsamen Geschichte von Kolonialisten und Afrikanern zu. Statt die Exklusionsmechanismen akademischer Hierarchisierung zu reproduzieren, wird aufgezeigt, wie die divergierenden Deutungen der Vergangenheit ineinander verwoben sind. Sinnbildlich dafür stehen die kleinen Leitern, mit denen die beiden Zeitleisten an ausgewählten Stellen miteinander verbunden sind.

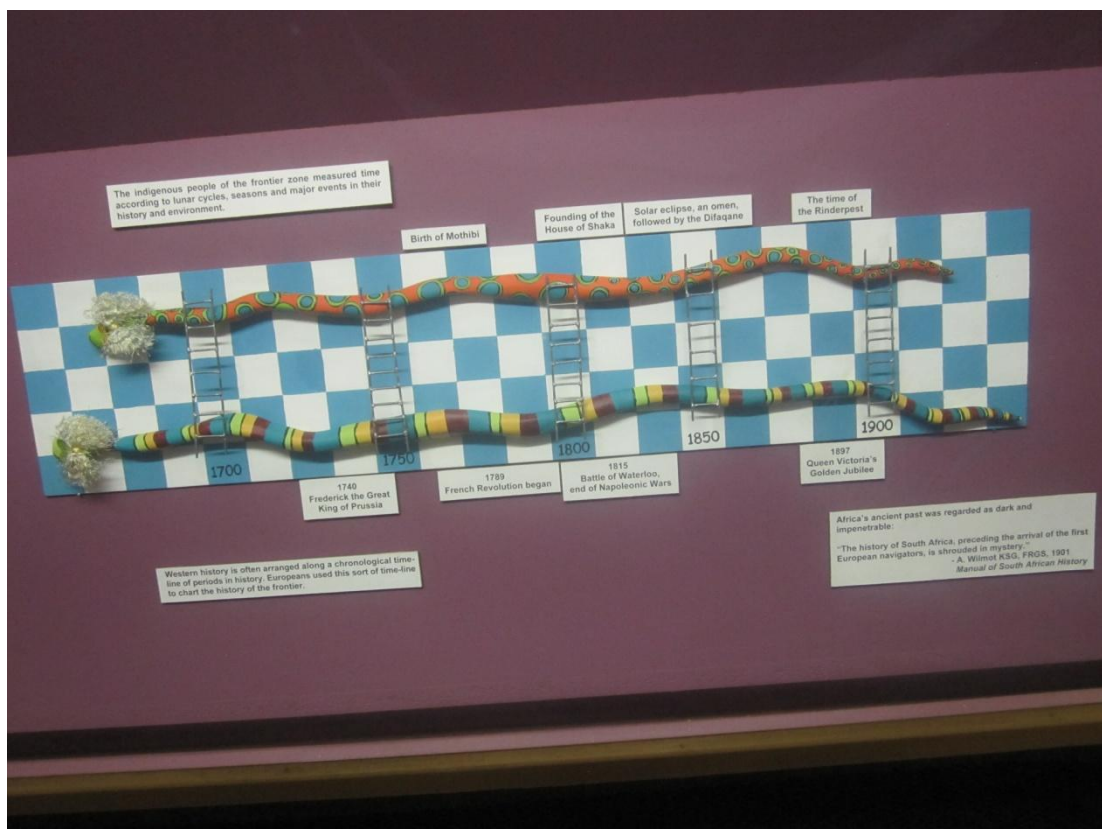


Abbildung 29: Verflochtene und entflochtene Geschichte(n), McGregor Museum Kimberley, Oktober 2014, Foto: Alexander-Ferdinand Kiesel.

Innerhalb der Vitrine ist jede Interpretation von Geschichte als eigene Linie dargestellt, wobei – so wird nahegelegt – es sich dabei nicht um unvereinbare Gegensätze handelt. Vielmehr werden die blinden Flecken der akademischen Geschichtsschreibung offengelegt und die Argumente hinterfragt, die dazu geführt

4. Verflechtungsgeschichten Afrikas: Dimensionen des Wissens und ihre expositorische Perspektivierung

haben, dass indigene Deutungen der Vergangenheit lange Zeit marginalisiert wurden. Kurator David Morris erläutert dazu: „The display draws explicit attention to the way a separation of these eras [history and prehistory; F.K.] has tended, in other contexts, to reflect a sense of a ‚prehistoric‘ African past that was a static background on which a dynamic colonial ‚history‘ was subsequently painted.“⁶²³

Die Darstellung der divergierenden Geschichtsdeutungen verweist implizit auf die Umstände, unter denen die Storylines kulturhistorischer Museen entstehen: Es sind nicht allein die internen Strukturen, die die Stoßrichtung der expositorischen Narrationen vorgeben, sondern die angelegten Auswahlkriterien sind Produkte dominierender gesellschaftlicher und wissenschaftlicher Strömungen.⁶²⁴ In einer komplexen Wechselwirkung beeinflussen sich Museen und der politisch-soziale Kontext, was zu einer Reduktion möglicher Auslegungen der Vergangenheit und zur Akzeptanz fragmentarischer Großnarrative⁶²⁵ führt.⁶²⁶ Die Offenlegung der Ideen und Inhalte, die in Ausstellungen oftmals hinter der wissenschaftlich-autoritativen Rhetorik verborgen bleiben, macht diesen Prozess in der Schau des McGregor Museums in Kimberley sichtbar.

Die Zurschaustellung der Wirkungsweise expositorischer Narrationen hinterfragt das Museum als Institution der Objektivität und Wahrhaftigkeit, auf die die Autorität hegemonialer Erzählungen gründet.⁶²⁷ Die Überlegungen Mieke Bals zur expositorischen Kommunikation⁶²⁸ aufgreifend, lässt sich feststellen, dass die Manifestation alternativer Sichtweisen in der textlichen und visuellen Präsentation die Anonymität des ausstellenden Subjekts aufbrechen lässt. Das ‚Ich‘ wird als Agentur im umkämpften Feld der Erinnerungskultur erkennbar, das aus einer klaren Position heraus argumentiert. Die Besucher werden mit verschiedenen gleichwertigen Angeboten der Geschichtsdeutung konfrontiert und sich ihres eigenen Standpunktes als Konsumenten der ausgestellten Inhalte bewusst, mit dem eine ebensolche

⁶²³ Morris: Rock Art as Source and Resource, S. 196.

⁶²⁴ Martinz-Turek: Storyline, S. 16-17 und S. 27.

⁶²⁵ An dieser Stelle nehme ich die These Thomas Thiemeyers auf, dass die simultanen Narrationen, die in Museen entstehen, aufgrund einer doppelten Abhängigkeit stark perspektiviert und fragmentarisch sind: Aus der Objektwelt einer Epoche oder Gemeinschaft werden nämlich immer nur wenige Stücke ausgewählt, die aufbewahrt werden. Diese Dinge werden im Zuge eines weiteren Auswahlprozesses in Ausstellungen zu Erzählungen verflochten, die Kuratoren für ein zeitgenössisches Publikum inszenieren (Thiemeyer: Simultane Narrationen, S. 479-480).

⁶²⁶ Pieper: Resonanzräume, S. 200-202.

⁶²⁷ Martinz-Turek: Storyline, S. 26.

⁶²⁸ Vgl. dazu ausführlich Kapitel 2 der vorliegenden Arbeit; grundlegend: Bal, Kulturanalyse, S. 93-95.

Positionierung einhergeht. Die gesellschafts- und geschichtspolitischen Implikationen des Museumsbesuchs werden zum Gegenstand der Ausstellung.

Bei der Betrachtung der ausgestellten Inhalte erfahren die Museumsbesucher nicht nur etwas über die behandelten historischen Themen, sondern erkennen auch, dass sie selbst Akteure der Erinnerungskultur sind. Diese Einsicht entspricht dem Konzept, nach dem das Team des McGregor Museums die historisch orientierten Einheiten der Ausstellung komponiert hat, wie der Archäologe David Morris festhält: „The past is packaged for public consumption (mainly by tourists and schools) in this display, but at a number of points the Ancestors Gallery challenges the viewer to adopt a critical outlook towards the traces of the past and how these are construed, in the present, as evidence, which is then strung together in narratives that are inevitably open to contestation.“⁶²⁹

Die grundlegende Strategie, die hinter dieser Vorgehensweise des McGregor Museums steht, formuliert David Morris als eines von vier Grundprinzipien, nach denen die Ausstellungen des Hauses organisiert sind. Es gehe darum, „[t]o include temporary exhibition spaces for showcasing new research, to accommodate displays on topical issues, or to host competing viewpoints, with an open invitation for members of the public to make inputs.“⁶³⁰ In der dialogischen Auseinandersetzung zwischen Museum und Öffentlichkeit über die Bedeutung und Interpretation von Exponaten und kulturell-gesellschaftlichen Sachverhalten, die damit zusammenhängen, sieht Morris entscheidendes Potential für die Teilhabe diverser sozialer Gemeinschaften an der wirkmächtigen Institution Museum.

Diese Einschätzung und die daraus resultierende Ausrichtung der Ancestors Gallery sind Ergebnisse eines umfassenden Beratungsprozesses, in den das McGregor Museum in den 1990er-Jahren eintrat.⁶³¹ Die Gespräche mit verschiedenen Vertretern zivilgesellschaftlicher Gruppen verliefen aus der Sicht der Museumsmitarbeiter ernüchternd, und zwar vor allem, weil „museums were not yet part of the cultural experience of the majority of people consulted“⁶³², wie Morris konstatiert. Hinzu kam die Aufforderung einer wissenschaftlichen Forschungsgruppe der University of the Western Cape, die fachliche Expertise der Kuratoren direkt in

⁶²⁹ Morris: *Rock Art as Source and Resource*, S. 197.

⁶³⁰ Morris: *Rock Art as Source and Resource*, S. 197.

⁶³¹ Morris: *Rock Art as Source and Resource*, S. 196.

⁶³² Morris: *Rock Art as Source and Resource*, S. 196.

4. Verflechtungsgeschichten Afrikas: Dimensionen des Wissens und ihre expositorische Perspektivierung

die Gestaltung der Ausstellung einfließen zu lassen.⁶³³ Auf diese Weise sollten die Erkenntnisse der Forschung direkt mit den Herausforderungen der Vermittlungsarbeit verbunden werden. Dies ist der Hauptgrund dafür, weshalb die Ancestors Gallery im McGregor Museum nicht nur chronologisch, sondern auch thematisch geordnet ist und eigenwillige Schwerpunkte setzt. So beleuchtet sie etwa akademische Diskussionen und setzt sich intensiv mit „shifting perspectives in some key debates, for example on the development of classification schemes in archaeology and their implications“⁶³⁴ auseinander, wie Morris ausführt.

Insbesondere am Beginn der Ausstellung werden Texttafeln und Diagramme präsentiert, die sich mit grundsätzlichen Fragen archäologischer, historischer und paläoanthropologischer Forschung beschäftigen sowie deren theoretische und methodische Grundlagen darstellen. Einleitend ist ein großes Schaubild zu sehen, das die Erdgeschichte anhand einer Zeitlinie abhandelt. Erläuternd heißt es dazu:

If the entire history of life on earth is imagined to be a year, then some of the events on the last day of it would be:

*The oldest stone artefacts, dating to about 3,5 million years ago, appeared at 3:14 pm.

*The oldest modern humans, dating to about 200 000 years ago, appeared at 11:30 pm.

*The oldest written records, dating to about 5 300 years ago, appeared at 11:59 pm.

Diese Tafel demonstriert, in welch hohem Maße das teleologisch ausgerichtete Fortschrittsnarrativ, welches das westlich-europäische Zeitverständnis seit der Aufklärung und insbesondere seit der Blütezeit des Imperialismus im 19. Jahrhundert prägt, das Geschichtsbild reduziert. Obwohl die einschlägigen Wissenschaften mit ihren Instrumenten nur einen kleinen Ausschnitt der Menschheitsgeschichte und nur einen winzigen Teil der Erdgeschichte analysieren können, erheben sie den Anspruch der Objektivität und Alleingültigkeit für ihre Deutungen. Die Tatsache, dass Wissen sich wandelt, dass es erweitert, ergänzt und verändert wird, beziehen viele Forscher nicht in ihre Überlegungen mit ein.

David Morris erkennt allerdings genau in dieser Wandelbarkeit des historischen Wissens eine Chance für den verbesserten Austausch zwischen Zivilgesellschaft und Wissenschaft im Museum. Seiner Ansicht nach ist die umgehende Präsentation neuer wissenschaftlicher Erkenntnisse und aktueller Quellen- und Objektfunde in den Schaubereichen von Museen die Triebfeder für einen solchen Dialog.⁶³⁵ In der

⁶³³ Morris: Rock Art as Source and Resource, S. 196.

⁶³⁴ Morris: Rock Art as Source and Resource, S. 196.

⁶³⁵ Morris: Rock Art as Source and Resource, S. 197.

Ancestors Gallery des McGregor Museums in Kimberley treffen Besucher daher an manchen Stellen auf leere oder mit provisorischem Material gefüllte Schaukästen, die mit dem Hinweis versehen sind: „New discoveries or perspectives constantly change our view of the past. This part of the display is for temporary exhibits on new findings or viewpoints, or to focus on current issues or debates.“

Diese ‚unfertigen‘ Vitrinen machen allerdings die Grenzen deutlich, die der Idee gesetzt sind, mit musealen Mitteln bestehende gesellschaftliche Narrative zu hinterfragen oder zu ergänzen: Noch im Jahr 2014 wurde dort etwa eine Ausgrabung des Archäologen Johan Binneman dokumentiert, der 1999 in den Kouga Mountains mumifizierte menschliche Überreste eines San gefunden hatte. Der Fund ist anhand von großformatigen Fotografien, computerschriftlichen Erklärtexten und eines zwischenzeitlich vergilbten Zeitungsartikels dargestellt. Nichts davon erzeugt den Eindruck von Aktualität. Darüber hinaus wurde der Inhalt der Vitrine nicht in die Narration des Museums eingepasst. Dies hat einerseits zur Folge, dass der Schau- und Lesefluss an dieser Stelle stockt und die Aufmerksamkeit des Betrachters sich auf diesen Fund richtet. Die fehlenden Rückbezüge zur bestehenden Ausstellung sorgen allerdings für eine Isolation des Schaukastens: Er ist weder Teil der umfassenden expositorischen Erzählung, als deren Widerlager eher auftritt und die er zu hinterfragen versucht, noch geht von ihm ein Impuls für eine oppositionelle Erzählachse aus, da die umliegenden Schaelemente die radikale Infragestellung der grundsätzlichen chronologisch-thematischen Ordnung der Ancestors Gallery nicht aufnehmen. Der Ansatz einer chaotischen, antilinearen Erzählung wird nicht fortgesetzt – die darin enthaltenen produktiven Elemente werden nicht ausgeschöpft.

Die Probleme, die bei der Inklusion aktueller Erkenntnisse aus der Forschung in die Erzählung der Ancestors Gallery im McGregor Museum in Kimberley auftreten, weisen über die konkrete Ausstellung hinaus und offenbaren die besondere Stellung, die Museen bei der Erzeugung und Verbreitung wissenschaftlicher und gesellschaftlicher Narrative innehaben. Gottfried Korff spricht in dieser Hinsicht vom Charakter des Museums als „Speicher und/oder Generator“⁶³⁶ von Ideen, Vorstellungen und Erzählungen und verweist damit auf die spezifischen Eigenschaften des Museums als konservativer Institution⁶³⁷: Wenn sich die

⁶³⁶ Korff: Speicher und/oder Generator.

⁶³⁷ Baur, Joachim: Museum 2.0. Notizen zum Museum als Plattform gesellschaftlichen Wandels, in: Museumskunde 73 (2008), S. 42-50. Hier: S. 42.

Ausrichtung der Forschungslandschaft – die Formulierung wissenschaftlicher Fragestellungen, die Bewertung und Ordnung von Archiven und Depots, grundlegende Denkstrukturen – wandelt, dann steht die Anpassung von Dauerausstellungen in Museen meist ganz am Ende dieses Prozesses. Ihre Aufgabe ist es, die aktualisierten Prämissen sozialer, politischer und wissenschaftlicher Narrative in objektbasierte Erzählungen zu übersetzen, die durch ihre visuelle Attraktivität das Publikum überzeugen. Museen und ihre Ausstellungen sind stets Produkt zuvor vollzogener Aushandlungsprozesse, tragen allerdings zugleich zum steten Fortgang der Diskussion bei und können durch die Wahl des eigenen Schwerpunkts die Perspektive auf bestimmte Aspekte eines Themas bestimmen oder verschieben. Sie sind damit einerseits Institutionen der Macht,⁶³⁸ andererseits subversive Medien, die als „Vehikel zur Einforderung politischer, sozialer und kultureller Rechte“⁶³⁹ dienen können.

Für die Kulturwissenschaftlerin Aleida Assmann resultiert diese Mehrschichtigkeit von Museen aus der Tatsache, dass sie Bewahrungsanstalten potentieller Gedächtnisse sind, die die Eigenschaften von Funktions- und Speichergedächtnis miteinander verbinden.⁶⁴⁰ Einerseits erheben Museen und Ausstellungen gegenüber der Öffentlichkeit einen Anspruch auf Wahrhaftigkeit, der es ihnen ermöglicht politische Narrative zu stützen.⁶⁴¹ Zum Anderen besitzen sie als Einrichtungen der Sammlung, Forschung und Vermittlung eine besondere Lizenz, auch dasjenige zu verwalten, das nicht in die vorherrschende Erzählung passt.⁶⁴² Der Objektbestand von Museen ist ein materielles und intellektuelles Archiv, aus dem sowohl die offiziell sanktionierte Erinnerungskultur als auch das Gegengedächtnis schöpfen kann.⁶⁴³ Je nach

⁶³⁸ Davison: *Museums and the Reshaping of Memory*, S. 145-146. Am Beispiel einer Serie von Ausstellungen im Castle of Good Hope in Kapstadt erläutert Davison die Veränderungen, denen Museen als Instrumente der Macht im Südafrika der Post-Apartheid ausgesetzt sind: Wie kaum ein anderes Gebäude steht das Castle of Good Hope für die Kolonisierung Südafrikas, doch 1994 wurde es im Rahmen des Gedächtnisjahrs für Scheich Yusuf zu einem Ort, an dem die muslimische Geschichte Kapstadts erinnert und zelebriert wurde (Davison: *Museums and the Reshaping of Memory*, S. 148).

⁶³⁹ Pieper: *Resonanzräume*, S. 202.

⁶⁴⁰ Assmann: *Erinnerungsräume*, S. 344-346.

⁶⁴¹ Assmann: *Erinnerungsräume*, S. 138-139.

⁶⁴² Assmann: *Erinnerungsräume*, S. 140-141.

⁶⁴³ Mit Aleida Assmann verstehe ich unter dem Begriff Gegengedächtnis jenen Teil der potentiellen Erinnerungen, der der offiziellen Erinnerungskultur zuwiderläuft und eben gerade nicht präsentiert, sondern verborgen wird. Seine Träger sind nicht die gesellschaftlichen Eliten, sondern die unterdrückten und marginalisierten Teile der Bevölkerung. Das Gegengedächtnis bildet die Basis für künftige gesellschaftliche Narrationen, die dann zum Einsatz kommen, wenn ein Umsturz stattfindet und die bisher dominierenden Erzählungen nicht mehr opportun sind (Assmann: *Erinnerungsräume*, S. 139). Die Situation in den südafrikanischen Museen steht beispielhaft für den Wandel des

4. Verflechtungsgeschichten Afrikas: Dimensionen des Wissens und ihre expositorische Perspektivierung

Aktivierung können mit dem vorhandenen Fundus an Dingen und Wissen ganz unterschiedliche Geschichten erzeugt werden. Dies zeigt sich in südafrikanischen Museen besonders deutlich: Hatten sie bis Mitte der 1990er-Jahre die Aufgabe, das System der Apartheid zu legitimieren und den Besuchern vor Augen zu führen, weshalb die gesellschaftliche Ordnung der Rassentrennung zweckmäßig sei, dienen sie seit dem Übergang zur freiheitlichen Demokratie als Erzählmaschinen der Rainbow Nation.

Gerade dieser Umbruch innerhalb expositorischer Narrationen zeigt die Herausforderung der Verflechtungsarbeit auf, vor der Museen in Südafrika stehen: Anders als im Bremer Übersee-Museum geht es nicht allein um die inhaltliche Verknüpfung von Exponaten und Erkenntnissen aus unterschiedlichen Wissensbereichen. Dies leisten General Museums wie das McGregor Museum in Kimberley bereits seit ihrer Gründung. Auch eine Einflechtung der kolonialen Expansion als historische Wirklichkeit der eigenen Nation, die das bestehende Geschichtsbewusstsein erweitern soll, wie es in verschiedenen deutschen Museen und Ausstellungen praktiziert wird, reicht den südafrikanischen Museen als Zielvorgabe nicht aus. Vielmehr geht es darum, eine Verbindung zwischen unterschiedlichen Erfahrungs- und Wissenswelten herzustellen, die durch den Einfluss von Kolonialismus und Apartheid lange Zeit als getrennte Sphären angesehen wurden.

Um diesen Anforderungen zu entsprechen, versuchen südafrikanische Museen Narrationen zu entwerfen, die alle potentiellen Besucher ansprechen. Die Ancestors Gallery im McGregor Museum in Kimberley greift dazu auf die Betonung der Gleichwertigkeit indigener und europäischer Periodisierungen und Interpretationen von Vergangenheit zurück. Zudem rückt sie die Positionsgebundenheit des Blicks auf die Historie in den Fokus der Aufmerksamkeit und stellt damit die Objektivität und Allgemeingültigkeit der präsentierten Erkenntnisse zur Debatte. Aus der eindimensionalen Geschichte werden auf diese Weise multiperspektivische Geschichten. Diese Strategie wird durch den Einbezug und die Darstellung ehemals unterdrückter Perspektiven ergänzt, wie David Morris in seinem Konzeptpapier betont: „Where possible, historically marginalised voices are foregrounded by way of direct quotations, several of them in vernacular languages – with translation. There is

kollektiven Gedächtnisses: Was einst oppositionelle Narration war, ist heute leitende Erzählung für die Rainbow Nation. Vgl. dazu: Assmann: Erinnerungsräume, S. 138-139 sowie S. 346.

a concerted attempt throughout to nuance the stereotypes (particularly ethnicity and essentialised ‚culture‘) that bedevil historical, sociological and popular outlooks in this country (in the past *and* the present).“⁶⁴⁴

Erklärungen und Zitate in indigenen Sprachen und einheimischen Dialekten sollen in der Ancestors Gallery dazu beitragen, die wissenschaftlich-autoritative Erzählung aufzubrechen und eine Verbindung zwischen dem Alltag der dargestellten Gruppen und den musealen Inszenierungen herzustellen. Der Betrachter begegnet den indigenen Gruppen damit nicht mehr im Modus der distanzierten Beschreibung, sondern bekommt einen Einblick in die von der spezifischen Lebens- und Erfahrungswelt geformten Auffassungen der jeweiligen Gemeinschaften zu den in der Ausstellung verhandelten Themen. Implizit wird mit dieser Vorgehensweise auf das Phänomen der sprachlichen Stereotypenbildung verwiesen, das auch im Museum eine entscheidende Rolle spielt: Häufig sind die Begriffe und Bezeichnungen, die in Erklärtexten, Überschriften und kurzen Labels in ethnologischen Ausstellungen verwendet werden, nicht identisch mit den Selbstbenennungen der dargestellten Gruppen. Eine Vitrine unter der Überschrift „What’s in a name?“ greift in der Ancestors Gallery diesen Umstand auf und ordnet ihn in den Kontext der Frontier History ein.

In dem abgedunkelten Schaukasten werden in Leuchtschrift gängige Begriffe gezeigt, die kolonialen Ursprungs sind: Im oberen Teil geht es vor allem um die Selbst- und Fremdbezeichnungen von Bevölkerungsgruppen; dort leuchten etwa die Begriffe „Voortrekker“, „British“, „Xhosa“, „Griqua“, „Khoekhoe“ und „/Xam“ auf. Am unteren Ende der Vitrine ist eine stilisierte Landkarte Südafrikas zu sehen, in deren Regionen die entsprechenden kolonialen Namen eingetragen sind – etwa „Namaqualand“ oder „Orange“. Dazu wird kurz erläutert „We name ourselves – We name others. The names people use or give to others may change from situation to situation.“⁶⁴⁵

Der Schaukasten konfrontiert die Betrachter mit den Nachwirkungen des Kolonialismus im Alltag: Die Verwendung bestimmter Namen und Begriffe reproduziert eine Erzählung, die untrennbar an die hierarchische Konstellation des

⁶⁴⁴ Morris: Rock Art as Source and Resource, S. 197, Herv. i. O.

⁶⁴⁵ Aufgrund der speziellen Lese-Verbindung innerhalb der Ausstellung ist die Beschriftung der Vitrine dort nicht mit Satzzeichen gekennzeichnet. Aus Gründen der besseren Lesbarkeit habe ich die Satzzeichen hinzugefügt.

4. Verflechtungsgeschichten Afrikas: Dimensionen des Wissens und ihre expositorische Perspektivierung

kolonialen Diskurses gebunden ist. Geschichte erscheint nicht als vergangenes Phänomen, sondern als Kraft, die unablässig in die Gegenwart eindringt und die Möglichkeiten zur Welterkenntnis strukturiert.⁶⁴⁶

Aufgegriffen wird in dieser Vitrine mithin ein Topos, der auch beim Abgleich indigener und wissenschaftlicher Zeitvorstellungen eine entscheidende Rolle spielt: Es existieren diverse Perspektiven auf Geschichte und Gegenwart nebeneinander. Sie sind durch spezifische Kontakterfahrungen unterschiedlich fest miteinander verwoben. Nur durch eine genaue und differenzierte Analyse können die unterschiedlichen Erzählstränge soweit entflochten werden, dass die offenen und verborgenen Hierarchien sichtbar werden, die der geteilten Geschichte⁶⁴⁷ von Kolonialisten und indigenen Völkern inhärent sind. Eine auf diese Weise verstandene und untersuchte Verflechtungsgeschichte gibt Aufschluss über Mechanismen der Unterdrückung und Marginalisierung, die das wissenschaftliche Geschichtsbild prägen. Gerade durch das alternative Nebeneinander der präsentierten Perspektiven sensibilisiert das McGregor Museum seine Besucher für die Prozesse der Verflechtung, des Kontakts und der Hybridisierung.

Zur Offenlegung von historischen Verflechtungen verfolgt die Ancestors Gallery eine mehrsträngige Erzählstrategie: Einerseits wird die untrennbare Verknüpfung indigener und kolonialistischer Lebenswelten betont und an Beispielen des Kulturkontakts festgemacht. Andererseits wird dabei immer wieder auf das Gemacht-Sein der präsentierten Narration verwiesen: Die expositorische Erzählung hinterfragt sich immer wieder selbst, indem implizit auf Auswahlprozesse angespielt wird, die der Ausstellung ihre Form geben. Die chronologisch-lineare Abfolge der Darstellung wird ebenso diskutiert, wie die in den begleitenden Texten verwendeten Begrifflichkeiten. Dadurch rückt die politische Qualität der Kommunikation im Museum in den Vordergrund: Ausgestellt wird letztlich nur eine spezifische Version von Geschichte. An der Komposition und Organisation der Storyline sind die Schauenden nicht beteiligt. Diese Konstellation immer wieder zu problematisieren, führt zu einem Spiel der Ausstellungsmacher mit jenen Eigenheiten musealer Kommunikation, die Mieke Bal beschreibt.⁶⁴⁸ Indem der Akt der Selektion, den das expositorische Subjekt durchführt, auf einen idealtypischen Betrachter ausgerichtet

⁶⁴⁶ Bal: Kulturanalyse, S. 74.

⁶⁴⁷ Conrad, Randeria: Geteilte Geschichten.

⁶⁴⁸ Vgl. dazu ausführlich Kapitel 2 der vorliegenden Arbeit; grundlegend: Bal, Kulturanalyse, S. 93-95.

ist, werden diese beiden Agenturen der Ausstellung in einer bestimmten Sicht auf das präsentierte Dritte miteinander verbunden. Produktion und Konsumtion von Wissen in Museumsschauen ist stets mit dem Entwurf einer Welt- und Gesellschaftsordnung verbunden und erfordert eine Positionierung. Diesen Sachverhalt innerhalb der Ausstellung durch den Einsatz unterschiedlicher Instrumente bewusst zu machen, zieht den objektiv-wissenschaftlichen Charakter kulturhistorischer Museen in Zweifel.

Obwohl die Ancestors Gallery auf engem Raum Erkenntnisse aus unterschiedlichen Fachdisziplinen in einer chronologischen Anordnung präsentiert und dabei für sich in Anspruch nimmt, „[t]o summarise the broad sweep [...] of human history in South Africa“⁶⁴⁹, bricht ihre Narration an ausgewählten Stellen aus der vorgegebenen linearen Struktur aus. Die Vitrinen, die sich mit unterschiedlichen Perspektiven auf die Vergangenheit und verwendete Begrifflichkeiten sowie aktuellen Erkenntnissen aus der Wissenschaft beschäftigen, fungieren innerhalb der umfassenden Narration der Schau als implizite Gegenerzählungen. Da sie tragender Bestandteil des Konzepts der Ausstellung sind, werden sie von den umgebenden Ausstellungselementen nicht eingeeht. Vielmehr schaffen sie es, das Bewusstsein für den Standpunkt des Betrachters im Museum und in der Gesellschaft zu schärfen. Die divergierenden Perspektiven sind als Alternativen zum wissenschaftlich-autoritativen Narrativ erkennbar und tragen daher nicht zur Legitimation dominanter, hierarchischer Erzählweisen bei.⁶⁵⁰ Statt in die Erzählung eingepasst zu werden, fungieren diese Elemente als Widerlager und Vertreter der „unterworfenen Wissensarten“⁶⁵¹. Das Wissen um die anderen Lesarten, das in der Ancestors Gallery geschaffen wird, schwingt bei der Betrachtung aller Vitrinen und der gesamten Narration mit und schafft auf diese Weise ein produktives „Unbehagen im Museum“⁶⁵².

4.2.2 Verflechtung, Erinnerung, Empowerment: Die Frage der Human Remains

Zum Konzept der Ancestors Gallery im McGregor Museum gehört es, die Situiertheit von Wissen und die Positionierung der expositorischen Agenturen in den Feldern Erinnerungskultur und Geschichtspolitik sichtbar zu machen. Untrennbar ist mit diesem Projekt die Aufgabe verbunden, die Frage zu stellen, wie sehr die Institution

⁶⁴⁹ Morris: Rock Art as Source and Resource, S. 196.

⁶⁵⁰ Sternfeld: Erinnerung als Entledigung.

⁶⁵¹ Sternfeld: Unterworfenen Wissensarten.

⁶⁵² Kazeem/Martinez-Turek/Sternfeld: Unbehagen im Museum.

selbst in koloniale Machtstrukturen verstrickt war und welche Folgen die Partizipation an diesem System bis in die Gegenwart hinein zeitigt. Eine besondere Rolle spielt dabei der Umgang mit dem kulturellen Erbe marginalisierter Gruppen. In der Ancestors Gallery wird in diesem Zusammenhang ein besonderer Fokus auf die Problematik der Objektifizierung des Anderen gelegt, die expositorisch intensiv am Umgang mit menschlichen Überresten (*human remains*) diskutiert wird.

Zu den benachteiligten Gruppen gehörten während der Apartheid neben den Schwarzen vor allem jene Gemeinschaften, die die Machthaber als „Coloureds“ kategorisierten. Lange Zeit waren ihre kulturellen und sozialen Errungenschaften Gegenstand archäologischer und ethnologischer Forschungen, die von den Grundgedanken der weißen Überlegenheit und der Notwendigkeit der Rassentrennung durchdrungen waren, wie sie etwa die an südafrikanischen Universitäten vertretene Volkekunde propagierte.⁶⁵³ Auch ihre Knochen und Skelette waren Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen. Zunächst wurden sie als Belege dafür gesammelt, dass kulturelle Unterschiede zwischen menschlichen Gemeinschaften ihren Ausdruck in Körperbau und Physiognomie der Angehörigen einzelner Gruppen fanden.⁶⁵⁴ Sie bildeten damit die Grundlage für eine biologistische Rassentrennung, die für sich die Objektivität naturwissenschaftlicher Methodologie in Anspruch nahm. Später gelangten derartige Human Remains auch durch erweiterte Bemühungen, die Identität einzelner Personen und die damit verbundene Bedeutung von Fundstellen festzustellen, in die Depots von Museen und Universitäten.

Seit dem Ende der Apartheid wird dieses museale Erbe öffentlich verhandelt. Die Bestrebungen indigener, schwarzer und *coloured* Gemeinschaften, die Überreste der Mitglieder ihrer Gemeinschaft zurückzubekommen, finden Gehör und werden politisch von der südafrikanischen Regierung unterstützt.⁶⁵⁵ Besonders die Rückführung der Gebeine Sarah Baartmans, die seit dem 19. Jahrhundert im Pariser Musée de l'homme ausgestellt worden waren, nach Südafrika und ihr Begräbnis, bei

⁶⁵³ Dubow: Commonwealth of Knowledge, S. 265-267; Wessler: Lebendabgüsse, S. 71-84.

⁶⁵⁴ Vgl. die Beiträge in: Hund, Wulf D. (Hg.): Entfremdete Körper. Rassismus als Leichenschändung, Bielefeld 2009.

⁶⁵⁵ Zur entstehenden Restitutionsdebatte in Deutschland und dem Verhältnis der deutschen Politik dazu vgl.: Förster, Larissa: Köln – Berlin – Freiburg. Ethnologische Museen und ihr koloniales Erbe, in: van der Heyden, Ulrich, Joachim Zeller (Hgg.): Kolonialismus hierzulande. Eine Spurensuche in Deutschland, Erfurt 2007, S. 324-327; Zimmerer: Kolonialismus und kollektive Identität. Spezifischer zum Umgang mit Human Remains: Sarreiter: Activate Facts; Stoecker, Holger: Knochen im Depot. Namibische Schädel in anthropologischen Sammlungen aus der Kolonialzeit, in: Zimmerer, Jürgen (Hg.): Kein Platz an der Sonne, S. 442-457.

4. Verflechtungsgeschichten Afrikas: Dimensionen des Wissens und ihre expositorische Perspektivierung

dem der damalige südafrikanische Präsident Thabo Mbeki die Trauerrede hielt, sorgten international für Aufmerksamkeit.⁶⁵⁶



Abbildung 30: Respect for the Dead – Vitrine in der Ancestors Gallery, McGregor Museum Kimberley, Oktober 2014, Foto: Alexander-Ferdinand Kiesel.

Die einzelnen betroffenen Häuser in Südafrika arbeiten ihre Verquickung in den wissenschaftlichen Umgang mit Human Remains unterschiedlich auf. Es handelt sich um ein emotionales und konfliktreiches Thema, welches für das Verhältnis der Museen zu ihrem sozialen und politischen Umfeld von entscheidender Bedeutung ist. Das McGregor Museum in Kimberley hat der Problematik ein eigenes Ausstellungsmodul gewidmet. Dieses wird von einer Vitrine unter der Überschrift

⁶⁵⁶ Dubin: Culture Wars, S. 485-486.

„Respect for the dead: Reburial of Griqua Remains“ eingeleitet (Abbildung 30), in der der Markierungsstein des Grabes von Captain Cornelis Kok II., dem in den 1850er-Jahren verstorbenen Anführer des Ortes Campbell, zu sehen ist. Als Gravur sind auf dem Stein die Lebensdaten des Mannes sowie Hinweise auf den weiteren Umgang mit der Grabstätte eingebracht: „Exhumed 19.4.1961 by Prof. P. V. Tobias & Dr. G. J. Fock in the presence of Captain Adam Kok IV.“ Daneben sind Utensilien platziert, die für archäologische Ausgrabungen benötigt werden: ein exakter Lageplan, ein Notizbuch, ein Zollstock und eine Kelle. Hinzu kommen einige Schwarz/Weiß-Fotografien, die den Verlauf der Grabungen und die Funde dokumentieren. Die Vitrine rückt also insbesondere den Vorgang der Exhumierung und die dafür verwendeten wissenschaftlichen Instrumente in den Vordergrund.

Ergänzt wird diese Darstellung in der Folge durch einige Texttafeln, die die Umstände der Grabungen und den Prozess der Rückgabe der Überreste an die Herkunftsgemeinschaft illustrieren. Zunächst wird der Frage nachgegangen, auf welche Weise sich das Grab von Cornelis Kok II. identifizieren ließ. Notwendig wurde die intensive Auseinandersetzung mit den Überresten des Mannes demnach, weil „[a] neighbouring farmer was planning to extend his farming activities into this graveyard raising concerns that the graves would be damaged further.“ Um den Verlust der Gebeine, die untrennbar mit der Geschichte der Griqua-Gemeinschaft von Campbell verbunden sind, zu verhindern, bemühte sich der Besitzer der Farm Klein Salmansfontein darum, herauszufinden, welches das Grab von Kok sei. Von 1958 an waren zudem Gerhard Fock, der Archäologe des McGregor Museums, und Captain Adam Kok IV., „then leader at Campbell“, wie es im begleitenden Text heißt, an diesem Unternehmen beteiligt. Die Männer befragten Einwohner Campbells und der Umgebung und erhielten durch diese Interviews entscheidende Hinweise für ihre Suche: So wurde das Gräberfeld als Platz beschrieben, der schon lange Zeit nicht mehr aktiv genutzt werde, auf dem allerdings zweifellos bedeutende Persönlichkeiten ihre letzte Ruhe gefunden hätten. Außerdem verwiesen mehrere Quellen auf den „unmarked but peculiarly shaped headstone“ des Grabes. Auch die Tatsache, dass die Begrenzungssteine des gesuchten Grabes nicht geplündert worden waren, verwies auf seine besondere Bedeutung. Diese Indizien überzeugten die zuständige Provinzialverwaltung und so begannen nach einem bürokratischen Genehmigungsverfahren im Jahre 1961 die Grabungsarbeiten. Die Leitung der

Ausgrabungen übernahm der Paläoanthropologe Phillip Tobias von der University of the Witwatersrand gemeinsam mit seinen Studenten.

Die folgende Texttafel hält zum Fortgang der Ausgrabungen fest: „On excavation more evidence was found that this was the grave of Cornelis Kok II“. Zu den ausschlaggebenden Beweisen zählte die Tatsache, dass der Tote im untersuchten Grab nach christlichem Ritus und in Kleidung bestattet worden war. Dies unterschied ihn von anderen Personen in der direkten Umgebung, die man nach Sitte der Khoikhoi begraben hatte. Der Mann ließ sich dadurch der Gruppe der Griqua zuordnen und war gekennzeichnet als Mitglied eines Familienclans, der aus der Verbindung indigener und europäischstämmiger Personen hervorgegangen war. Dennoch dauerten die Untersuchungen in Campbell mehrere Jahre lang, wie es im begleitenden Text heißt: „The site was revisited in 1963, 1967 and 1971, during which time Tobias and science students from the University of the Witwatersrand's Anatomy Department opened a further 32 graves. None of the other remains could be identified at the time, but according to oral tradition, certain Griqua families now believe that their ancestors were among the 34 exhumed with Cornelis Kok II.“

Die exhumierten Gebeine wurden zur Analyse an die University of the Witwatersrand in Johannesburg gebracht, wobei Tobias und sein Team sich verpflichteten, sie nach Abschluss der Untersuchungen an die Gemeinschaft von Campbell zurückzugeben. Der Text im McGregor Museum führt dazu aus: „At the time Prof Tobias gave an undertaking to Captain Adam Kok IV that he would return the skeletal remains after scientific research had been completed. On 20 August 1996 the remains of Cornelis Kok II were handed over to Adam Kok V and members of the Kok family at a ceremony held at Wits Medical School.“

Die visuelle Gestaltung der Texttafel (Abbildung 31) gibt Auskunft über die große öffentliche Aufmerksamkeit, die die Rückgabe der Gebeine aus dem Depot der Johannesburger Universität an die Gemeinschaft in Campbell auf sich zog. Es sind vergrößerte Zeitungsausschnitte und diverse Fotografien zu sehen, die den feierlichen Akt festhalten. Ein Bild wird besonders hervorgehoben: Darauf sind der inzwischen emeritierte Professor Tobias und Vertreter aus Campbell abgebildet, die gemeinsam das Skelett begutachten. Überschieden ist die Szene mit der Frage „Heritage or Artefact?“, die exemplarisch für die möglichen Sichtweisen auf die Gebeine von Cornelis Kok II. steht. Während die akademische Forschung, für die

4. Verflechtungsgeschichten Afrikas: Dimensionen des Wissens und ihre expositorische Perspektivierung

Tobias sinnbildlich einsteht, die Knochen vorwiegend als Objekte der Analyse und des Erkenntnisgewinns sieht, sind sie für die Menschen in Campbell ein Teil ihrer historischen und kulturellen Identität, auf der ihr kollektives Selbstverständnis gründet. Nicht zu vergessen ist auch die emotionale Bindung zwischen dem Toten und der Gemeinschaft von Campbell: Cornelis Kok II. ist für die Menschen dort ein verehrter Vorfahr, wenn nicht gar ein zumindest indirekter Verwandter.

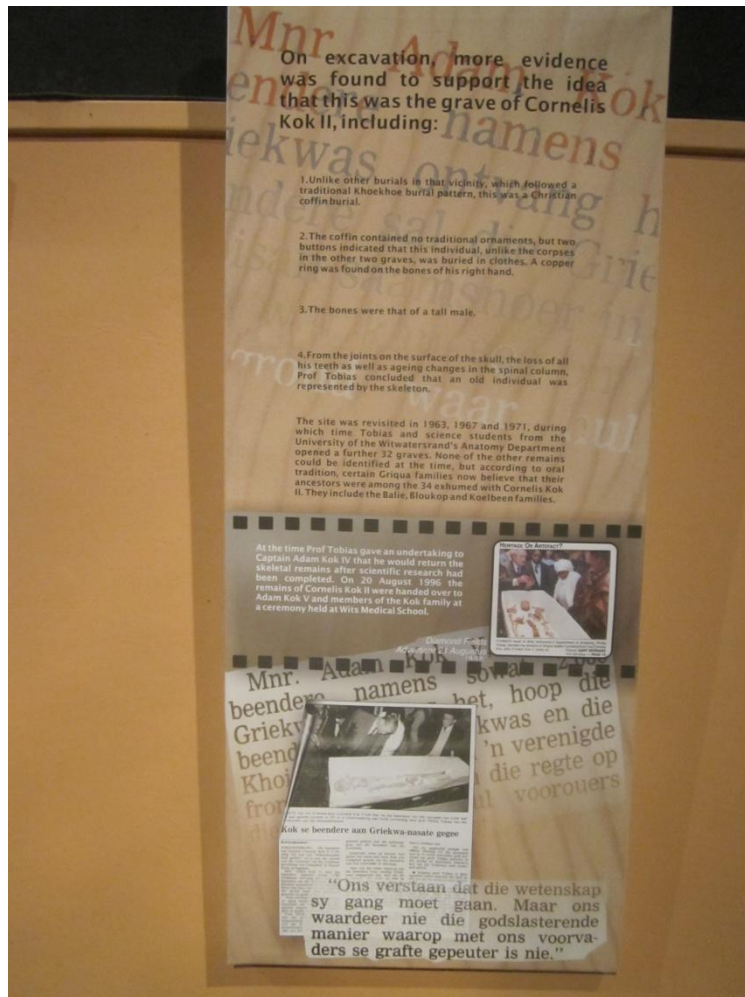


Abbildung 31: Festakt an der University of the Witwatersrand – Rückgabe der Gebeine von Cornelis Kok II., McGregor Museum Kimberley, Oktober 2014, Foto: Alexander-Ferdinand Kiesel.

Mit diesen divergierenden Ansichten sind auch unterschiedliche Antworten auf die Frage verbunden, wie mit den Funden nach ihrer Entdeckung umzugehen sei. So basiert die Arbeit von Museen auf der Überzeugung, dass die Konservierung von Wissen mit der Konservierung und Analyse von Objekten einhergehe und dass die daraus gewonnenen Erkenntnisse sowohl Fachwissenschaftlern als auch einem breiten Publikum zugänglich zu machen seien.⁶⁵⁷ Häufig steht dieser

⁶⁵⁷ Der internationale Museumsbund ICOM definiert die Aufgaben und Eigenschaften von Museen in seinen Statuten wie folgt: „A museum is a non-profit, permanent institution in the service of society and

Vorgehensweise die Einschätzung der betroffenen Gemeinschaften entgegen: Die Objekte gelten dort als Teil eines lebendigen Erbes, das bestimmten Lebens- und Gedenkzyklen folgt, die nicht gestört werden dürfen.⁶⁵⁸ Dass sich in dieser Debatte wissenschaftliche und moralische Fragen überschneiden, wird besonders gut an der Diskussion um den Umgang mit Human Remains deutlich. Dies ist der Grund dafür, dass das McGregor Museum das Thema an diesem Beispiel behandelt.

Die Auseinandersetzungen um die Repatriierung materiellen und humanen Museums- und Forschungsmaterials machen eine grundsätzliche Frage virulent: Wer hat ein Anrecht zu entscheiden, welche Behandlung einem Objekt gerecht wird und wie das mit ihm verbundene Wissen weitergegeben werden kann?⁶⁵⁹ Ins Zentrum rückt damit die Diskussion, was passiert, wenn eine kulturelle oder familiäre Tradition abbricht. Gehen die Besitz- und Verwaltungsrechte dann auf die konservierende Institution über oder können Angehörige der betreffenden oder ähnlicher Gemeinschaften auch Generationen später noch ihren Anspruch geltend machen?⁶⁶⁰

Es ist bemerkenswert, dass die im McGregor Museum dargestellte Geschichte des Umgangs mit den Gebeinen von Cornelis Kok II. auch diese Thematik anreißt. Auf einer weiteren Texttafel ist nämlich Koks Stammbaum zu sehen, der allerdings in der dritten Nachfolge-Generation in den 1880er-Jahren abbricht (Abbildung 32). Angeführt sind alle Nachfahren des ehemaligen Anführers von Campbell, die anhand archivalischer Quellen festzustellen waren. Welches Schicksal die letzten verzeichneten männlichen Nachkommen ereilte, ist unklar. Deswegen bietet der begleitende Text den Betrachtern auch keine Antworten an, sondern thematisiert die

its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment.“ International Council of Museums (ICOM): ICOM Statutes, URL: http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Statuts/2017_ICOM_Statutes_EN.pdf (letzter Zugriff: 17.06.2018).

⁶⁵⁸ Vgl. dazu etwa: Young, James: Cultures and the Ownership of Archaeological Finds, in: Scarre, Chris, Scarre, Geoff (Hgg.): The Ethics of Archaeology. Philosophical Perspectives on Archaeological Practice, Cambridge 2006, S. 15-31. Er bezieht sich unter anderem auf den bekannten Fall der Zuni War Gods.

⁶⁵⁹ Zur grundsätzlichen Problematik exemplarisch: Bärnreuther, Andrea, Günther Schauerte: Kulturelles Erbe und Museen. Museen als kulturelles Erbe, in: Graf, Bernhard, Volker Rodekamp (Hgg.): Museen zwischen Qualität und Relevanz. Denkschrift zur Lage der Museen, Berlin 2012 (Berliner Schriftenreihe zur Museumsforschung 30), S. 43-60; Brown, Michael F.: Can Culture Be Copyrighted?, in: Current Anthropology 39 (1998), S. 193-222; Merryman, John Henry: The Public Interest in Cultural Property, in: California Law Review 77 (1989), S. 339-364.

⁶⁶⁰ Einen Lösungsansatz zur Stärkung der Rechte indigener Gemeinschaften präsentieren: /Useb, Joram, Roger Chennels: Indigenous Knowledge Systems and the Protection of San Intellectual Property. Media and Research Contracts, in: Before Farming. The Anthropology and Archaeology of Hunter-Gatherers 2 (2004), S. 1-12.

4. Verflechtungsgeschichten Afrikas: Dimensionen des Wissens und ihre expositorische Perspektivierung

„Unanswered Questions“ des Falles sowie Methoden und Instrumente, die notwendig sind, um sie doch einst beantworten zu können: „Further research is required to find and trace the living descendants of Cornelis Kok II. Who was his son, Valentyn Kok? What were the names of his children and who are their descendants?“

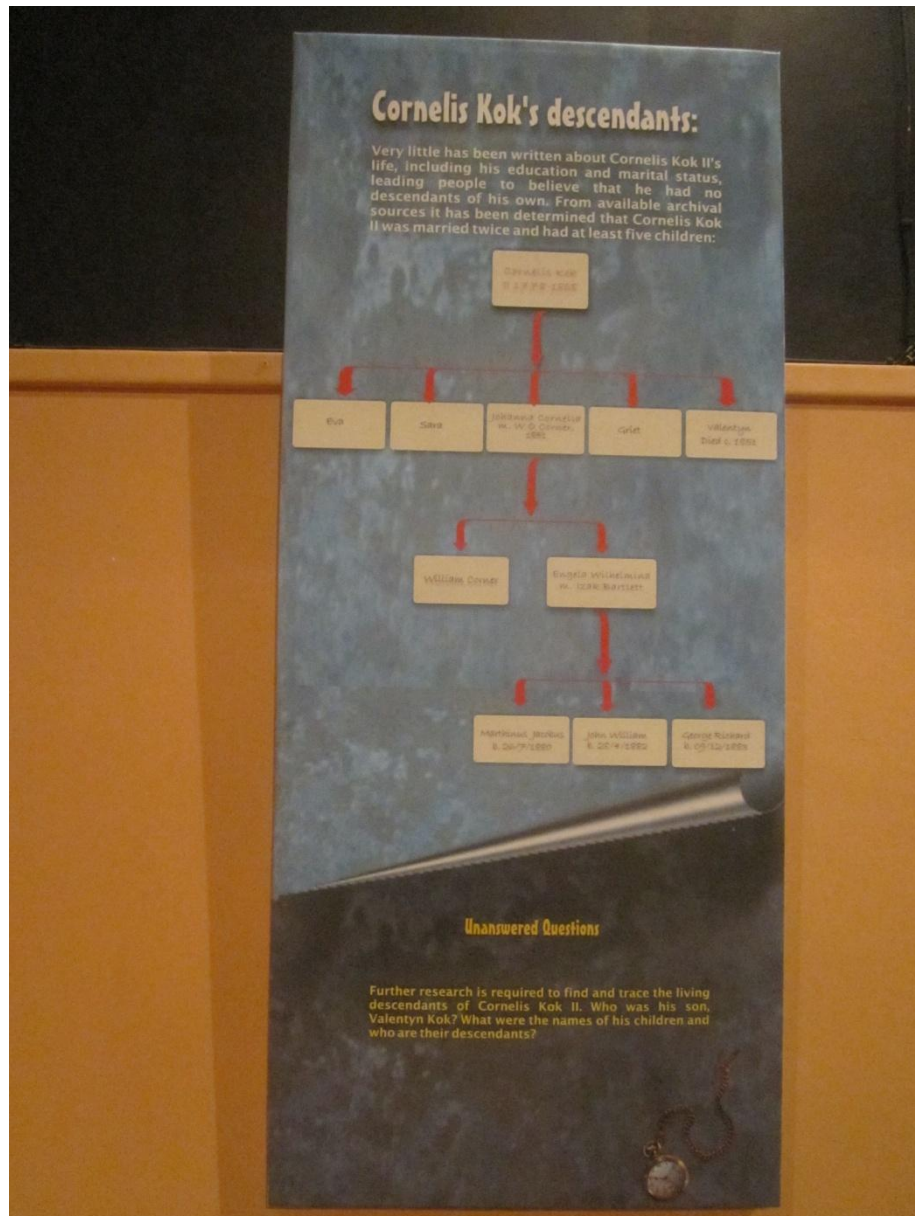


Abbildung 32: Unanswered Questions – Der Stammbaum des Cornelis Kok, McGregor Museum Kimberley, Oktober 2014, Foto: Alexander-Ferdinand Kiesel.

Das Ausstellungsmodul „Respect for the dead: Reburial of Griqua Remains“ präsentiert keine abgeschlossene Erzählung, sondern zeigt auf, dass sich die Erforschung der Vergangenheit selbst bei überschaubaren Datenmengen und klarer Fragestellung stets an neuen Erkenntnissen orientiert und damit wandlungsfähig ist. Besonders deutlich wird die prozessuale Dynamik durch eine ergänzende Texttafel,

die unter dem Titel „Still Searching“ auf die Bemühungen eingeht, die lebenden Nachkommen von Cornelis Kok II. doch noch ausfindig zu machen. Die beteiligten Wissenschaftler, zu denen auch Mitarbeiter des McGregor Museums zählen, haben sich die Aufgabe des „Finding the missing link“ in der Familiengeschichte gesetzt und führen „Oral interviews with Kok“ durch. Durch intensive Befragungen der Mitglieder der verzweigten Kok-Familie soll eruiert werden, was aus den Nachkommen der Familie des ehemaligen Leaders wurde. Sunet Swanepool, im McGregor Museum für die Abteilung History zuständig, ist dabei im Jahr 2007 auf den 82 Jahre alten Paul Steenkamp gestoßen, der von sich behauptet, der Urenkel von Cornelis Kok zu sein. Das McGregor Museum ermöglichte daraufhin eine Zusammenführung der Familien Steenkamp und Kok. Ein Abschluss der Erzählung erfolgte dennoch nicht, weil Steenkamps Geschichte nicht zweifelsfrei nachvollzogen werden konnte. Gleichzeitig ist eine Integration Steenkamps in die Familie und das kollektive Selbstverständnis der Koks von einer emotionalen Einbindung und Akzeptanz der übrigen Verwandtschaft abhängig – historische Recherche und wissenschaftliche Faktenlage spielen dabei nur eine untergeordnete Rolle.

Die Vorgänge rund um die Gebeine von Cornelis Kok II. zeigen deutlich auf, dass die zuvor aufgeworfene Frage „Artefact or Heritage?“ letztlich nicht zu beantworten ist, da es sich bei den benannten Kategorien nicht um klar abgrenzbare Sphären handelt. Auf der letzten Texttafel des Ensembles wird die dargestellte Erzählung zwar noch einmal anhand ihrer wichtigsten Etappen „Finding the grave – Consultation with the family – Return of the remains“ zusammengefasst, doch ist die Geschichte der Gebeine trotz ihrer Rückkehr nach Campbell, wie gesagt, keineswegs abgeschlossen. Obwohl das Skelett bestattet wurde und als Objekt für die Nachwelt nun nicht mehr fassbar ist, wirkt es durch die mit ihm verbundenen Fragen weiterhin im Leben der Griqua-Gemeinschaft von Campbell und in den Aufzeichnungen der an der Untersuchung beteiligten Historiker, Archäologen und Paläoanthropologen fort. Durch die Aufnahme des Themas in die Ancestors Gallery des McGregor Museums gelangt es zudem in die Vorstellungswelt der Besucher. Auf diese Weise verankert sich die Geschichte von Cornelis Kok II. und die Diskussion um den Umgang mit menschlichen Überresten in Wissenschaft und Museum im

kollektiven Gedächtnis der Schulkinder des Northern Cape und formt so einen Bestandteil der Erinnerungskultur der Rainbow Nation.⁶⁶¹

Im konkreten Beispiel des Umgangs mit den Gebeinen von Cornelis Kok II. verbindet sich die Kontaktgeschichte akademischer Wissenschaft und alltäglicher Erfahrungswelten, die die Herangehensweise der Ancestors Gallery an ihr historisches Material strukturiert, mit der erweiterten Verflechtungssituation der Frontier History in Südafrika. Üblicherweise finden Griqua-Gemeinschaften weder in historischen noch in ethnologischen Ausstellungen am Kap Berücksichtigung. Dies hat zu tun mit den Kriterien, nach denen der Status indigener Gemeinschaften bewertet wird: Ausschlaggebend für die Akzeptanz kultureller Eigenständigkeit und der damit verbundenen Privilegien ist die Homogenität und das spezifische kulturelle Erbe der betreffenden Gruppe. Die Idee der ‚Unity in Diversity‘ basiert auf der kolonialen Vorstellung isolierter sozialer und kultureller Sphären.⁶⁶² Für Gruppen, die sich nicht in das binäre Schema von indigen und weiß einpassen lassen, ist in dieser Erzählung kaum Platz. Auch im demokratischen Südafrika bleiben Coloureds wie die Griqua, deren Gemeinschaften aus der Verbindung von Europäern mit indigenen Bevölkerungsgruppen entstanden sind, in einer prekären Lage. Die Fokussierung auf eine gesellschaftlich und politisch marginalisierte Gruppe öffnet das McGregor Museum für Debatten und Widersprüche und macht es auf diese Weise zu einem Ort der Diskussion und des Konflikts. Aus der belehrend-autoritativen Anstalt wird eine *contact zone* im Sinne James Cliffords.⁶⁶³

4.2.3 Re-Dimensionierungen Afrikas: San und Khoikhoi zwischen Heritage und Vereinnahmung

Angeichts der erzählerischen Kraft der in der Ancestors Gallery präsentierten Verflechtungsgeschichte ist es lohnenswert, einen Blick darauf zu werfen, inwiefern die reflexive Grundhaltung der Schau Einfluss auf andere Ausstellungen des McGregor Museums genommen hat. Expositorische und narrative Elemente der Ancestors Gallery finden sich dabei gerade in jenen Projekten des Hauses wieder, die sich mit der Frage der historischen und kulturellen Identität der Rainbow Nation auseinandersetzen. In Bezug auf das vorhandene expositorische Material wird damit

⁶⁶¹ Morris: Rock Art as Source and Resource, S. 145; Moodley: Rock Art and National Identity, S. 87.

⁶⁶² Davison: Museums and the Reshaping of Memory, S. 151. Zur generellen Problematik des Widerstreits von Multikulturalismus und postkolonialen Ideen in der Sphäre des Musealen: Coombes, Annie: Reinventing Africa. Museums, Material Culture and Popular Imagination in Late Victorian and Edwardian England, New Heaven 1994. Insbesondere: S. 217-225.

⁶⁶³ Clifford: Contact Zones.

4. Verflechtungsgeschichten Afrikas: Dimensionen des Wissens und ihre expositorische Perspektivierung

implizit eine Frage aufgeworfen, die bereits innerhalb der Ancestors Gallery eine entscheidende Rolle spielt und die Kategorisierung der Museumsdinge⁶⁶⁴ betrifft – „Heritage or Artefact“?

In der aktualisierten zeitgeschichtlichen Ausstellung des Hauses, die den Titel „Journey to Democracy“ trägt, ist einführend eine große Landkarte zu sehen, auf der die Veränderungen in der sozialen und demografischen Landschaft Südafrikas seit dem Eintreffen der Europäer nachvollzogen werden. Das Display unter der Überschrift „People on the Move: The Volatile Frontier“ basiert im Wesentlichen auf einer Grafik, die zur selben Problematik auch in der Ancestors Gallery ausgestellt ist (Abbildungen 33 und 34). Teilweise wird sogar ein gleichlautender Erklärtext genutzt – etwa bei der allgemeinen Erläuterung zur Landkarte, in der es heißt: „The arid areas in the West [of South Africa; F.K.] were inhabited by groups such as the San, Khoekhoe and Tswana/Batswana. During the eighteenth and nineteenth centuries other people, including explorers and missionaries, came to southern Africa and groups such as Trekboers, Griqua and Xhosa moved inland.“ Deutlich wird hier die Situation Südafrikas als koloniale Kontaktzone⁶⁶⁵ hervorgehoben, die seit dem 19. Jahrhundert die Entwicklung des Landes entscheidend geprägt hat.



Abbildung 33 und Abbildung 34: The Volatile Frontier – ein Display in zwei Kontexten: Das Display ist in der Ancestors Gallery und in der Ausstellung Journey to Democracy zu finden, McGregor Museum Kimberley, Oktober 2014, Foto: Alexander-Ferdinand Kiesel.

⁶⁶⁴ Vgl. grundlegend, die von Pomian entwickelte Semiophoren-Theorie: Pomian, Krzysztof: Der Ursprung des Museums: Vom Sammeln, Berlin 1998 (2. Auflage).

⁶⁶⁵ Vgl. zur Kontaktsituation der kolonialen Kultur- und Machtgrenze: Osterhammel, Jürgen: Kulturelle Grenzen in der Expansion Europas, in: ders. (Hg.): Geschichtswissenschaft jenseits des Nationalstaats. Studien zu Beziehungsgeschichte und Zivilisationsvergleich, Göttingen 2001 (Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft 147), S. 203-239; Pratt, Mary Louise: Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation, London 1992.

4. Verflechtungsgeschichten Afrikas: Dimensionen des Wissens und ihre expositorische Perspektivierung

Einzelne Bilder stellen auf der Karte die Gruppen vor, die als Protagonisten der Frontier History am Kap eine Rolle spielten. Unter anderem werden die San als indigene Bevölkerungsgruppe Südafrikas mit den folgenden Worten charakterisiert: „The San were a hunter-gatherer society. The hunter-gatherers living here, long before the first farmers came, led a nomadic lifestyle in search for seasonal plant foods and game.“ Auffällig ist die Verwendung der Vergangenheitsform bei der Beschreibung der Gruppe. Es handelt sich dabei um einen bewusst didaktischen Einsatz des Erzähl-Tempus, der auch bei der Darstellung der Khoikhoi-Gruppen festzustellen ist. Der Grund dafür wird in den Texten zum Thema „Displaced Khoisan“ fassbar, die auf die Dynamik des auf der Landkarte abgebildeten Prozesses und das Schicksal der genannten Gruppen abzielen: „Khoisan in the frontier zone were devastated by conflict and disease. Survivors were either absorbed as slaves or workers, while others moved North towards the Orange River. Here they mingled with other communities and formed distinctive groups exploiting the trading and raiding opportunities of the frontier.“

Das historische Schicksal der Khoisan-Gruppen liegt demnach in der Verdrängung aus ihren Heimatgebieten und einer damit verbundenen regionalen, ökonomischen, sozialen und kulturellen Neu-Orientierung. Diese geht mit einem Verlust an kultureller Eigenständigkeit und sozialer Homogenität einher. Hybride Gemeinschaften entstehen, die vor allem die Ähnlichkeiten zwischen den beteiligten Gruppen herausstellen. Darauf deutet die Verwendung des Sammelbegriffs ‚Khoisan‘ hin, die in einem kurzen Begleittext so erklärt wird: „The term ‚Khoisan‘ refers to the generic term used when Khoekhoe and San, who share many cultural and other characteristics, are spoken of collectively.“

In dieser Erläuterung wird eine Abkehr von der Erzählstruktur, die die Ancestors Gallery dominiert, offensichtlich: Während dort verschiedene Aspekte der eigenen Narration durch das Aufzeigen anderer Optionen des Erklärens und Verstehens in Zweifel gezogen werden und so ein Bewusstsein für die Positionierung der Schau im erinnerungskulturellen und geschichtspolitischen Umfeld geschaffen wird, greifen in den Ausführungen zum Begriff ‚Khoisan‘ Rechtfertigungsmechanismen, die prospektiv die gesamte Narration der Ausstellung „Journey to Democracy“ legitimieren. Der Verweis auf die wissenschaftliche und alltägliche Akzeptanz des Begriffs schafft die Basis für die Glaubwürdigkeit der Erzählung, die sich in der Folge

entfaltet; eine Auseinandersetzung mit dem eigenen Standpunkt oder der Platzierung der Ausstellung innerhalb eines teleologisch geordneten Verständnisses der Geschichte Südafrikas ist nicht vorgesehen.

Explizit greifen die genannten Textpassagen zu den Khoisan, die der Grafik aus der Ancestors Gallery bei ihrer Einpassung in die Ausstellung „Journey to Democracy“ angefügt wurden, eine Diskussion auf, die den erinnerungskulturellen Diskurs Südafrikas seit dem Ende der Apartheid massiv beeinflusst hat: Als die Kuratorin Pippa Skotnes im Jahr 1996 in Kapstadt die Ausstellung „Miscast: Negotiating the Presence of the Khoisan“ organisierte, erregte die Wahl des Titels besondere Aufmerksamkeit.⁶⁶⁶ Auf Wunsch der South African National Gallery, in der die Schau stattfand, verzichtete Skotnes auf den politisch umstrittenen Begriff ‚Bushmen‘, den sie eigentlich zum Gegenstand der expositorischen Kritik hatte machen wollen. Durch die Kontrastierung dieser vorurteilsbeladenen Bezeichnung mit dem ausgestellten kulturellen Erbe wollte sie aufzeigen, wie sehr die Vorstellungen von Lebensweise und Eigenarten spezifischer kultureller Gemeinschaften vom dominanten gesellschaftlichen Narrativ und den darin verwendeten Begrifflichkeiten geprägt sind.

Die Änderung des Titels und die Verwendung des Terminus ‚Khoisan‘ anstelle von ‚Bushmen‘ hatte harsche Reaktionen zu Folge. In einem Aufsatz berichtet Skotnes von einem anonymen Anruf, der ausdrücklich Bezug auf die Problematik der Sammelbezeichnung ‚Khoisan‘ nahm: „It is bad that you have put the Khoi and the San together. We Coloureds in the Western Cape are descendents from the Hottentots [Khoi], not from the Bushmen [San]... my people were never cattle thieves.“⁶⁶⁷ Es ist interessant, dass der Anrufer seine Argumentation mit jenen weit verbreiteten Vorurteilen unterlegt, die Skotnes durch die Komposition ihrer Schau als Mythos zu entlarven und mithin zu entkräften versuchte. Außerdem wird deutlich, wie fest soziale und ethnische Zuschreibungen in Südafrika auch nach dem formalen Ende von Rassentrennung und Apartheid noch ineinander verwoben sind: Die Kategorie ‚Coloured‘ entspringt der Gedankenwelt der Apartheid und bezeichnet jene Teile der Bevölkerung, die sich weder als Weiß noch als Schwarz klassifizieren lassen. Dazu gehören neben verschiedenen indigenen Gruppen auch die Griqua des Northern Cape und andere Gemeinschaften, die aus der Verbindung früher

⁶⁶⁶ Skotnes: Politics of Bushman Representations, S. 263.; vgl. zu „Miscast“ auch Kapitel 1.2 der vorliegenden Arbeit.

⁶⁶⁷ Zitiert nach: Skotnes: Politics of Bushman Representations, S. 263.

europäischer Siedler mit einheimischen Gruppen hervorgegangen sind. Die Einordnung all dieser Gruppen als Coloureds führte in den Zeiten der Apartheid zu einer Nivellierung der Unterschiede zwischen ihnen. Die Verwendung von Begrifflichkeiten wie ‚Khoisan‘ zur Beschreibung des kulturellen Erbes der Bushmen trägt aus Sicht der Vertreter anderer Gruppierungen das Potential in sich, die kulturelle Diversität der Coloureds wieder in den Hintergrund zu rücken und die soziale und kulturelle Eigenständigkeit der einzelnen Gemeinschaften unter einem neuen Label in Frage zu stellen.⁶⁶⁸ In einem Land, in dem die politische und gesellschaftliche Teilhabe grundlegend ethnisch codiert ist, gilt es, eine solche Homogenisierung unter Sammelbegriffen zu vermeiden.⁶⁶⁹

Die politische Strategie des Empowerment marginalisierter Bevölkerungsgruppen hat entscheidenden Einfluss auf die Museums- und Kulturlandschaft Südafrikas: Immer mehr Gemeinschaften fordern ein Mitspracherecht bei der Darstellung historischer Zusammenhänge und kulturhistorisch-ethnologischer Objekte ein. Die betreffenden Ausstellungen wandeln sich so tatsächlich zu gesellschaftlichen Kontaktzonen. Hatten Wissenschaftler und Kuratoren während der Apartheid häufig verkündet, dass ihre Arbeit im Museum im Wesentlichen apolitisch sei und damit die offizielle Haltung der Institutionen gegenüber dem Regime begründet,⁶⁷⁰ so ist eine solche Argumentation in der öffentlichen Wahrnehmung der einzelnen Häuser in der Rainbow Nation kaum mehr möglich und auch politisch inopportun. Vielmehr geht es heute darum, ein gemeinsames Narrativ für das demokratische Südafrika zu entwickeln, das die inklusive Identität des Landes unterstreicht.

Durch die Begleittexte zum Themendisplay „The volatile Frontier“ schreibt sich die Ausstellung „Journey to Democracy“ in dieses Projekt ein. Die wissenschaftlich fundierte Erklärung für die Verwendung des Terminus ‚Khoisan‘ hebt die eigene Reflexivität in Bezug auf die Problematik von gruppenspezifischen Benennungen hervor. Gleichzeitig unterbindet die Betonung der Wissenschaftlichkeit des Begriffs jedoch eine weitergehende Auseinandersetzung und legitimiert die der expositorischen Narration inhärente Perspektive auf die geschilderten Sachverhalte. Indem der mit den verwendeten Begrifflichkeiten verknüpfte gesellschaftliche Konflikt aufgegriffen und in die eigene Narration eingebunden wird, kann er sein Potential als

⁶⁶⁸ Skotnes: Politics of Bushman Representations, S. 263 und S. 269.

⁶⁶⁹ Davison: Museums and the Reshaping of Memory, S. 151; Noero: Museum Design, S. 102.

⁶⁷⁰ Davison: Museums and the Reshaping of Memory, S. 149-150; Shepherd, Nick: State of the Discipline, S. 837-839; Shepherd: The Politics of Archaeology in Africa, S. 197-199.

Widerlager nicht mehr entfalten. Dabei handelt es sich um das entscheidende Element einer transformistischen Erzählstruktur, das Nora Sternfeld als „Moment der Gleichzeitigkeit von Kritik und Reflexivität einerseits und der gleichzeitigen Möglichkeit der Affirmation des Bestehenden“⁶⁷¹ beschreibt.

Der Zweck dieser narrativen Strategie wird beim Blick auf das chronologisch-lineare Gesamtkonzept der Ausstellung „Journey to Democracy“ deutlich. Auf einer einleitenden Texttafel heißt es dort: „The overarching purpose [of the conducted historical research and the exhibition; F.K.] was to present an accessible introduction with a basic overview of the personalities, and events, that shaped the struggle for liberation and freedom in the Northern Cape (NC) from 1850–1994.“ Ausgehend von dieser Zielsetzung beschreibt die Schau die Ereignisse, die sich von der Hochphase des Imperialismus bis zum Ende der Apartheid in der Region um Kimberley abgespielt haben. Dies geschieht entlang der Biografien von afrikanischstämmigen Politikern und Widerstandskämpfern, deren Leben einen Bezug zur Provinz Northern Cape aufweist – ein Vorgehen, das das Bewusstsein für die Bedeutung des Freiheitskampfes auf dem Weg zur südafrikanischen Demokratie fördern und zudem das Gefühl der Teilhabe aller Bevölkerungsschichten an der historischen Leistung stärken soll.⁶⁷² Der Erfolg des *struggle* ist demnach keine Errungenschaft politischer oder internationaler Eliten, sondern das Ergebnis des Einsatzes von unzähligen Männern und Frauen, von denen einige besonders herausragen. Exponenten des *struggle* finden sich in allen Provinzen und Städten; alle Einwohner des Landes sind mit dieser Geschichte verbunden. Der einführende Text in der Ausstellung „Journey to Democracy“ führt dazu weiter aus: „The relaying of this history is important because it brings with it a greater awareness of the important struggle sacrifices made by men, women and youths across our province. [...] We encourage everyone to take up the challenge to learn more about our history and to be part of the process of uncovering the past in such a way that we remain focused on never repeating past injustices.“

Das teleologische Erzählprinzip der Schau „Journey to Democracy“ offenbart sich darin, dass sie mit dem Ende der Apartheid, den ersten freien Wahlen 1994 und der Verabschiedung der Verfassung im Jahre 1996 schließt. Auf besonders gestalteten

⁶⁷¹ Sternfeld: Erinnerung als Entledigung, S. 71.

⁶⁷² Zur Biografisierung des Erbes des *struggle* und der Rainbow Nation: Rassool, Ciraj: The Rise of Heritage and the Reconstitution of History in South Africa, in: Kronos 26 (2000), S. 1-21. Insbesondere: S. 10-16.

4. Verflechtungsgeschichten Afrikas: Dimensionen des Wissens und ihre expositorische Perspektivierung

Wandtafeln werden Ausschnitte aus Texten zitiert, die stellvertretend für diese Ereignisse stehen (Abbildung 35 und 36). Insbesondere im wiedergegebenen Wortlaut der „Preamble to the Constitution of South Africa“ kommt die Kopplung der expositorischen Narration in der zeithistorischen Ausstellung des McGregor Museums an das offiziell sanktionierte Narrativ der Rainbow Nation zum Vorschein, denn dort begegnen dem Betrachter sprachliche Topoi, die bereits in den einleitenden Hinweisen zur Ausstellung eingepflegt waren: „We, the people of South Africa, recognise the injustice of our past – honour who suffered for justice and freedom in our land – respect those who have worked to build and develop our country and – believe that South Africa belongs to all who live in it. United in our Diversity.“⁶⁷³



Abbildung 35 und Abbildung 36: Texttafeln „Preamble to the Constitution of South Africa“ und „I am an African“, McGregor Museum Kimberley, Oktober 2014, Foto: Alexander-Ferdinand Kiesel.

Am Ende der Ausstellung „Journey to Democracy“ ist zudem der Text der Ansprache „I am an African“ abgebildet, die Thabo Mbeki, der damalige Vizepräsident des Landes, im Mai 1996 anlässlich der Annahme der Verfassung des demokratischen Südafrika durch das Parlament hielt. Explizit geht er dabei auf den Beitrag diverser Bevölkerungsgruppen zum *struggle* und zur Entstehung der Rainbow Nation ein. Über die San und Khokhoi sagt er: „I owe my being to the Khoi and the San whose

⁶⁷³ Den Text habe ich so übernommen, wie er im McGregor Museum präsentiert wird. Zur besseren Lesbarkeit habe ich Satzzeichen und Trennungsstriche eingefügt.

desolate souls haunt the great expanses of the beautiful Cape – they who fell victim to the most merciless genocide our native lands has ever seen, they who were the first to lose their lives in the struggle to defend our freedom and dependence and they who, as a people, perished in the result...” Der Bezug, den Mbeki hier zwischen dem kulturellen Erbe der San und Khoikhoi und der Rainbow Nation herstellt, entspricht jenem, auf den auch die historische Schau des McGregor Museums ausgerichtet ist: Das Südafrika der Post-Apartheid erscheint als Vollendung eines langwierigen Prozesses, der mit dem ersten Kontakt zwischen Europäern und Indigenen eingesetzt hatte. Der „Long walk to freedom“⁶⁷⁴, von dem Nelson Mandela im Hinblick auf seinen eigenen Lebensweg, aber auch auf den entbehrungsreichen Kampf für Demokratie und Gleichberechtigung gesprochen hat, findet in der demokratischen Regierung unter Leitung des African National Congress (ANC) seinen Abschluss. Die Auseinandersetzungen zwischen San- und Khoikhoi-Gruppen mit Europäern werden als Element in dieses Narrativ eingespeist, ohne die Frage zu stellen, wie diese Gemeinschaften und ihre Nachfahren in der gegenwärtigen Situation politisch und sozial repräsentiert werden. San und Khoikhoi werden für das Fortschrittsnarrativ des ANC in Dienst genommen; eine alternative Möglichkeit der Auslegung historischer Ereignisse ist innerhalb der „Journey to Democracy“ nicht vorgesehen.

Die Erzählstruktur der Ausstellung „Journey to Democracy“ entspricht dem grundlegenden Narrativ der Rainbow Nation, wie es die politischen Anführer des ANC und der südafrikanischen Regierung offiziell vorgeben. Dies zeigt sich daran, dass entscheidende Elemente der zeithistorischen Schau des McGregor Museums mit jenen identisch sind, die das Apartheid Museum in Johannesburg zur Darstellung des Kampfes gegen die Apartheid und zur Entstehung der Rainbow Nation nutzt.⁶⁷⁵ Auch dort wird eine chronologisch-lineare Narration präsentiert, die sich von den ersten Begegnungen zwischen indigenen Bevölkerungsgruppen und europäischen Kolonialisten am Kap bis zu den ersten freien Wahlen im demokratischen Südafrika 1994 erstreckt. Auf bemerkenswerte Weise werden in der Topografie der Ausstellung die baulichen und natürlichen Gegebenheiten vor Ort genutzt: So sind die Abschnitte der Schau, die sich direkt mit den Lebensumständen in den Zeiten der Apartheid, der

⁶⁷⁴ Dies ist der Titel von Mandelas Autobiografie: Mandela, Nelson: Long Walk to Freedom. Autobiography of Nelson Mandela, Boston 1994.

⁶⁷⁵ Mit der Darstellungsweise des Apartheid Museum habe ich mich intensiv in meiner Masterarbeit auseinandergesetzt: Kiesel: Museum, Objekt, Ausstellung, S. 92-104.

4. Verflechtungsgeschichten Afrikas: Dimensionen des Wissens und ihre expositorische Perspektivierung

Unterdrückung schwarzer und indigener Bevölkerungsgruppen sowie des gewaltsamen Konflikts zwischen Widerstandsgruppen und den staatlichen Sicherheitsorganen auseinandersetzen, in abgedunkelten Räumen innerhalb des eigentlichen Ausstellungsgebäudes untergebracht. Demgegenüber stehen die letzten Sequenzen der Ausstellung, in denen es um die Abstimmung von 1994, die anschließende Regierungsbildung und die ersten Schritte des gemeinschaftlichen *nation building* geht: Sie sind in einer Halle untergebracht, durch deren Fenster das natürliche Sonnenlicht fällt. Daran schließt sich ein Garten an, der den Besuchern die Möglichkeit gibt, sich von der teils beengenden Atmosphäre im Gebäude zu erholen und das Gesehene noch einmal zu rekapitulieren.

Diese architektonischen Spezifika verbinden die Darstellung der Rainbow Nation im Apartheid Museum mit Teilen der Ausstellung, die vor dem Eintritt in das Ausstellungsgebäude unter freiem Himmel angelegt sind. Dort werden die Besucher mit der frühen Geschichte Südafrikas vertraut gemacht – insbesondere mit der langen Tradition der Felskunst, von der es in einem begleitenden Text heißt: „The rock art displayed [...] is the work of the oldest inhabitants of South Africa, the Bushmen (San). Their stone-age ancestors were the first human beings to walk the earth. Many Bushmen paintings portray the arrival of successive waves of people in South Africa. These groups eventually dispossessed the Bushmen of their land.“ Von diesem Startpunkt aus beschäftigt sich eine Abfolge von Nischen, die entlang einer Mauer eingebracht sind, mit paläoanthropologischen Funden in Südafrika sowie verschiedenen Formen und Inhalten von Felskunst. Auch die koloniale Begegnung mit den Europäern war Gegenstand von Felszeichnungen. Unter der Überschrift „The Birth of the Struggle“ wird dazu erläutert: „The rock art images you see in this room reflect on the struggle against colonial rule by South Africans living in the 1800s. The paintings are dominated by the soldier, the settler and the gun, but they are no mere record of the tragedies of this time. The art was part of the struggle; it used traditional African values as weapons against the new intruders.“

Die Felskunst steht in diesem Text explizit in einem Traditionszusammenhang mit dem Widerstand gegen die Apartheid. Das kulturelle Erbe der San und anderer indigener Völker wird in ein narratives Panorama eingewoben, welches die Situation in der kolonialen Kontaktzone Südafrika über die Stationen der imperialistischen Herrschaft und der Apartheid in die Rainbow Nation münden lässt. Die

4. Verflechtungsgeschichten Afrikas: Dimensionen des Wissens und ihre expositorische Perspektivierung

demokratischen Regierungen unter der Führung des ANC, die seit 1994 die Geschicke des Landes bestimmen, sind in dieser Erzählung als Vertreter aller marginalisierten und unterdrückten Gruppen der Vergangenheit dargestellt. Die Einbindung von Quellen und Objekten aus unterschiedlichen historischen Epochen und aus diversen kulturellen Zusammenhängen generiert eine teleologische Narration, die sich selbst als inklusiv versteht und dies auch dem Betrachter zu vermitteln versucht. Die Überzeugungskraft dieser Erzählung gründet auf einem umfassenden Narrativ, das den gesellschaftlichen Wandel Südafrikas als politische und soziale Fortschritts- und Erfolgsgeschichte rahmt. Produkt und Vermittler dieser Entwicklung sind Museen und Ausstellungen,⁶⁷⁶ was sich etwa in John MacKenzies Einschätzung zu den Veränderungen im südafrikanischen Museumswesen zeigt: Anders als in Australien oder Kanada sei es den indigenen Gruppen in Südafrika gelungen, Macht und Einfluss auf alle Aktivitäten der Museen am Kap zu gewinnen, was zur Folge habe, dass „African subjectivity must now be, or ought to be, central to all their concerns.“⁶⁷⁷

Freilich hat sich in der Zwischenzeit eine Debatte darüber entsponnen, ob die Ausgestaltung der Geschichte des modernen Südafrika, wie sie im Apartheid Museum präsentiert wird, tatsächlich die Teilhabe aller Bevölkerungsgruppen an der historischen Leistung fördert. Neben liberalen weißen Gruppen, die ihr politisches Engagement unterrepräsentiert sehen, artikulieren zunehmend auch Vertreter von San- und Khoikhoi-Gemeinschaften ihre Unzufriedenheit mit der eindimensionalen Darstellung der Vergangenheit.⁶⁷⁸ Durch die Einbettung ihres kulturellen Erbes und seiner Manifestationen in das Narrativ des ANC und der Rainbow Nation sehen sie sich ihrer eigenen historischen Agency beraubt. Statt als Akteure ihrer eigenen Geschichte aufzutreten, werden sie als Zeugen einer Erzählung aufgerufen, die die politische Konstellation am Kap legitimiert und andere Perspektiven auf die Entwicklungen oder die aktuelle Situation in Südafrika ausblendet.

Mit der Einpassung des historischen und kulturellen Erbes der San in das dominante geschichtliche Narrativ der Rainbow Nation und seiner expositorischen Umsetzungen reproduzieren die Verantwortlichen eine Strategie, die bereits zu Zeiten der Apartheid angewandt wurde: Um das Anrecht kolonialer Siedler und ihrer Nachfahren auf die

⁶⁷⁶ Baur: Museum 2.0; Pieper: Resonanzräume; Korff: Speicher und/oder Generator.

⁶⁷⁷ MacKenzie: Museums and Empire, S. 5.

⁶⁷⁸ Dubin: Culture Wars, S. 489.

Herrschaft über das Land und die Menschen am Kap zu rechtfertigen, wurde eine Erzählung entwickelt, welche die Weißen als Verwalter der Hinterlassenschaften der ursprünglichen Einwohner Südafrikas positionierte, während die schwarzen Einwanderer aus den nördlichen Regionen Afrikas als zivilisatorisch rückständige Bantus deklariert wurden, die vorrangig für die Verdrängung indigener San- und Khoikhoi-Gruppen und das Aussterben ihrer Traditionen verantwortlich gewesen seien.⁶⁷⁹ Nur den wissenschaftlichen Leistungen der akademischen Archäologie sei es zu verdanken, dass Überreste der kulturellen Errungenschaften der San und Khoikhoi erhalten geblieben seien. Der verantwortliche Umgang mit diesen Funden habe die Tatsache der *white supremacy* und mithin die Legitimität der politischen Konstellation am Kap nachgewiesen. In der Wissenschaft fand dieses Narrativ seinen Niederschlag in der geläufigen Bezeichnung der Archäologie als „Bushmen studies“ und der zeitgenössischen Anthropologie als „Bantu studies“.⁶⁸⁰

Die Implementierung der frühen Geschichte Südafrikas und des Schicksals der San in museale Inszenierungen der südafrikanischen Geschichte ist mithin meist politisch überformt. In aktuellen Projekten wie der Ausstellung des Apartheid Museums oder der Schau „Journey to Democracy“ im McGregor Museum steht sie zudem symbolisch für die Einbeziehung aller Bevölkerungsgruppen in das präsentierte Narrativ. In Kimberley werden die Bemühungen nach Inklusion vielfältiger Erfahrungswelten durch den expliziten Verweis auf die Problematik der Benennung indigener Gruppen und die wissenschaftliche Begründung für den Terminus ‚Khoisan‘ besonders deutlich hervorgehoben. Angedeutet wird damit ein Bewusstsein für die Vielfalt historischer Perspektiven auf Südafrika. In der nachfolgenden Ausstellung wird dieses Potential jedoch nicht ausgeschöpft. Anders als die Ancestors Gallery legt die „Journey to Democracy“ nicht die Konstruktion von Geschichte und die Positionierung der expositorischen Agenturen im Feld der Erinnerungskultur offen, sondern produziert neue Gewissheiten, indem sie auf bekannte Elemente politisch und wissenschaftlich autoritativ argumentierender Museumsschauen rekurriert. Die Rechtfertigung für die Verwendung des Begriffs ‚Khoisan‘ wird so zu einem Merkmal für die „*strategische Reflexivität*“ musealer Institutionen, die nach Friedrich von Bose zu einer rhetorischen Immunisierung von

⁶⁷⁹ Coombes: *History after Apartheid*, S. 212-213.

⁶⁸⁰ Shepherd: *State of the Discipline*, S. 829.

4. Verflechtungsgeschichten Afrikas: Dimensionen des Wissens und ihre expositorische Perspektivierung

Museen gegen Kritik anderer Akteure beiträgt.⁶⁸¹ Behauptet wird dabei die Relevanz von Ausstellungen des kulturell Fremden in Museumsschauen und die damit einhergehende Einbettung des Materials in eine expositorische Narration für den gesellschaftlichen Dialog im Museum. Multiperspektivität wird dabei jedoch eher simuliert als umgesetzt.

Die lineare Erzählung von der Entstehung der Rainbow Nation aus dem Kontext eines andauernden Kampfes um die Anerkennung der Rechte indigener Bevölkerungsgruppen, wie sie in der Ausstellung „Journey to Democracy“ vorgeführt wird, kreiert ein nationales Selbstverständnis des demokratischen Südafrika, das auf einer selektiven Zusammenführung historischer Ereignisse und des vielfältigen kulturellen Erbes am Kap beruht. Die präsentierte Narration ist das Produkt eines „particular way of ‚making pastness‘“⁶⁸², der sich nach dem Ende der Apartheid in der offiziellen Erinnerungskultur Südafrikas durchgesetzt hat und eng mit dem „Rise of Heritage“⁶⁸³ zusammenhängt, den Ciraj Rassool im öffentlichen Diskurs erkennt. Der Historiker John Wright sieht darin eine Gegenbewegung zur eurozentrischen Geschichtsschreibung der Apartheid, in der Geschichte und die Macht ihrer Interpretation zur Aufspaltung und Einteilung der Bevölkerung genutzt wurde. Nach dem Verlust der Deutungsmacht der akademischen und weißen Eliten sei es zu einer Demokratisierung der Erinnerung gekommen: „So, suddenly South Africa was discovering that it had a heritage, or, as many people saw it, numerous different heritages.“⁶⁸⁴

Dieses neue Bewusstsein fand auch Eingang in die Gesetzgebung der Rainbow Nation. So heißt es im National Heritage Resources Act aus dem Jahr 1999:

This legislation aims to promote good management of the national estate, and to enable and encourage communities to nurture and conserve their legacy so that it may be bequeathed to future generations. Our heritage is unique and precious and it cannot be renewed. It helps us to define our cultural identity and therefore lies at the heart of our spiritual well-being and has the power to build our nation. It has the potential to confirm our diverse cultures, and in doing so shape our national character.

Our heritage celebrates our achievements and contributes to redressing past inequities. It educates, it deepens our understanding of society and encourages us to empathise with the

⁶⁸¹ von Bose: Das Humboldt Forum, S. 232-260, wörtliches Zitat: S. 252, Herv. i. O.

⁶⁸² Wright, John: Heritage as Feel-Good History, in: The Digging Stick 30 (2) (2013), S. 1-2. Hier: S. 2.

⁶⁸³ Rassool: Rise of Heritage.

⁶⁸⁴ Wright: Feel-good history, S. 1.

4. Verflechtungsgeschichten Afrikas: Dimensionen des Wissens und ihre expositorische Perspektivierung

experience of others. It facilitates healing and material and symbolic restitution and it promotes new and previously neglected research into our rich oral traditions and customs.⁶⁸⁵

Die proklamierte Offenheit gegenüber Traditionen und Gebräuchen vermittelt den Eindruck, dass es sich bei der Konzeptionierung des nationalen Erbes des demokratischen Südafrika aus dem Geist des diversen kulturellen Bestandes am Kap um ein Projekt handelt, das maßgeblich von den betroffenen Gruppen gestaltet wird. Shepherd betont jedoch, dass Heritage-Projekte in Südafrika zumeist von öffentlichen Stellen organisiert und gefördert werden.⁶⁸⁶ Ziel sei es, die Diversität der südafrikanischen Bevölkerung in einem umfassenden Narrativ zu vereinigen, das den Anliegen der staatlichen Kulturpolitik entspreche. Durch die Berufung auf das kulturelle Erbe des Landes partizipiere die offizielle Erzählung der Rainbow Nation an einem spezifischen ‚Heritage Effect‘: Indem Heritage mit kontinuierlichen Traditionen und scheinbar selbstverständlichen Gebräuchen gleichgesetzt werde, sei es außerhalb der Kritik platziert und müsse sich daher nicht begründen – „Heritage just is.“⁶⁸⁷

Indem sich die Regierung und alle staatlichen Einrichtungen dem Erhalt und der Fortführung des nationalen Erbes verpflichten, stellen sie sich selbst in eine historische Kontinuität und machen die Idee der Rainbow Nation und die spezifische Perspektive auf ihre Entstehung, die dem *struggle*-Narrativ des African National Congress inhärent ist, selbst zum Bestandteil des kulturellen Erbes am Kap. Es zeigt sich, dass diese Auslegung von ‚Heritage‘ gerade deswegen zur Legitimierung des offiziellen Narrativs des demokratischen Südafrika geeignet ist, weil Gegenwart und Vergangenheit in ihr miteinander wirken: „Heritage is *of* the past *in* the present, but the exact nature of this relationship seems unclear.“⁶⁸⁸ Kulturelles Erbe ist nichts Festes und Unverbrüchliches, sondern Gegenstand von Perspektivierung und Aktivierung. Diese fluide Natur macht Heritage zum entscheidenden Element einer Erinnerungskultur, die den Anspruch erhebt, den Interessen aller Bevölkerungsgruppen in Südafrika gerecht zu werden und ihre offiziellen Vertreter

⁶⁸⁵ Republic of South Africa, National Heritage Resources Act, URL: <http://www.dac.gov.za/sites/default/files/Legislations%20Files/a25-99.pdf> (letzter Zugriff: 01.02.2020).

⁶⁸⁶ Shepherd, Nick: Heritage, in: ders., Steven Robins (Hgg.): *New South African Keywords*, S. 116-128. Hier: S. 118. Zu spezifischen politischen Entscheidungen auch: S. 121-122.

⁶⁸⁷ Shepherd: Heritage, S. 125, Herv. i. O.

⁶⁸⁸ Shepherd: Heritage, S. 117, Herv. i. O.

damit unangreifbar macht. Heritage wird so zur „feel-good history“, wie Wright behauptet.⁶⁸⁹

Auf der Ebene der expositorischen Narration hat dies einschneidende Folgen, denn „Heritage always has a politics, whether in the form of parliaments passing laws to regulate it, or grandparents telling the ‚true‘ family history in the family circle.“⁶⁹⁰ Aus der Berufung auf das kulturelle und nationale Erbe erwachsen monolithische Erzählungen von Geschichte, die nur genau eine Deutung zu lassen. Die Einbeziehung der San und ihrer Felszeichnungen in das liberale Fortschrittsnarrativ der Rainbow Nation nimmt diesen Elementen damit ebenso ihren spezifischen kulturellen Wert wie ihre Einhegung in koloniale Meisternarrative. Die Geschichte Südafrikas und seiner indigenen Bevölkerungsgruppen bleibt ein-dimensional. Die explizite Betonung des mit ihnen verbundenen kulturellen Erbes führt dazu, dass die ausgewählten Objekte zu Artefakten werden, aus denen sich im Museum eine lineare Narration konstruieren lässt.

Diese Vorgehensweise führt dazu, dass die Erzählstruktur der Ausstellung „Journey to Democracy“ in Kimberley grundsätzlich anders ausgerichtet ist als diejenige der Ancestors Gallery: Aus den Ver- und Entflechtungsgeschichten der Ancestors Gallery wird eine Narration der radikalen Inklusion, die ganz verschiedene Erzählstränge und Erfahrungswelten zu einer zielgerichteten Geschichte verwebt. Trotz des direkten expositorischen Bezugs zwischen den beiden Ausstellungen, den die Grafik „The Volatile Frontier“ deutlich hervorhebt, besteht zwischen den entwickelten Erzählungen und ihrer Perspektive auf die Vergangenheit kaum eine Gemeinsamkeit.

⁶⁸⁹ Wright: Feel-Good History.

⁶⁹⁰ Wright: Feel-Good History, S. 2.

5. Ethno-Museum 21: Baustellen der Zukunft

In der vorliegenden Studie habe ich den Status quo ethnologisch orientierter Ausstellungen in Deutschland und Südafrika untersucht. Als Leitgedanke für meine Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Ausstellungskonzepten und ihren expositorischen Narrationen diene Larissa Försters Frage „Was ist ethno am ethnologischen Museum?“⁶⁹¹. Die Analysen der Museumsschauen in Kapstadt, Leipzig, Köln, Johannesburg, Bremen und Kimberley sowie die Betrachtung der Vorarbeiten zum Berliner Humboldt Forum im Humboldt Lab Dahlem förderten das dynamische Potential der scheinbar starren Institution Museum zutage: Getrieben von der anhaltenden Diskussion um die angemessene Darstellung indigener Kulturen in völkerkundlichen Kontexten sind insbesondere die Afrika-Ausstellungen der einschlägigen Häuser zu öffentlichen Konfliktherden geworden. Die vielfältigen Umgestaltungsmaßnahmen, die teilweise Eingang in meine Untersuchung gefunden haben, teilweise als *work in progress* auf ihre Vollendung warten, legen davon Zeugnis ab. Ethnologische Museen und Ausstellungen befinden sich dabei in einer ungewohnten Position, denn die große öffentliche Resonanz, die Projekte wie das Humboldt Forum hervorrufen, verändert Frequenz und Form der Kritik an ihren Aktivitäten. Zusammenfassend beschreibt Viola König die Situation: „[E]thnographic museums [...] are undergoing a highly dramatic phase in their history. Subject to critical surveillance, exhibitions in ethnographic museums are evaluated according to political, ethical and other criteria.“⁶⁹²

Die „Konserven des Kolonialismus“⁶⁹³, als die Christian Kravagna ethnologische Museen bezeichnet hat, drohen in der Debatte selbst marginalisiert zu werden. Die Wirkung der wiederholt vorgetragenen Kritikpunkte, die sich zwischenzeitlich in der öffentlichen Meinung verankert haben, fasst Neil MacGregor, Mitglied der Gründungsintendanz des Humboldt Forums, unter Verweis auf Chimamanda Ngozi Adichies These von der Gefährlichkeit der einzigen Geschichte eindrücklich zusammen: Es forme sich eine „linearperspektivische Erzählung“, die sich mehr und mehr zu einer „unumstößlichen und exklusiven Wahrheit“ ausbilde. „Diese eine Geschichte formt ein unvollständiges Bild, das sich als ein vollumfängliches versteht. Und letztlich bestimmt diese eine Geschichte, das Sein derer, über die sie erzählt

⁶⁹¹ Förster: Öffentliche Kulturinstitution.

⁶⁹² König, Viola: Renaming Ethnographic Museums. Implications and Strategies for the Presentation of the Collections: the Example of the Humboldt Forum Berlin, in: *Museumskunde* 81 (2016), S. 80-86. Hier: S. 85.

⁶⁹³ Kravagna: Konserven des Kolonialismus.

wird“.⁶⁹⁴ Er sieht darin einen „Wahrnehmungsmechanismus“ am Werk, „den wir alle viel zu schnell und selbstverständlich annehmen. Er ist effizient – in den unterschiedlichsten Bereichen, in denen es um die Macht der Deutungshoheit geht. Denn die ‚*single story*‘ produziert gefährliche Stereotypen, und sie blendet die Komplexität aller menschlichen Handlungen aus.“⁶⁹⁵ MacGregors Argumentation nimmt bewusst Bezug auf die Wirkungsweise eines binären Blicks auf gesellschaftliche Zusammenhänge und soziale Hierarchien und kehrt damit den Vorwurf der Kritiker um, das Humboldt Forum institutionalisiere eine koloniale Weltsicht. MacGregor fährt fort: „In diesem Sinne müssen sich die Kritiker des Humboldt Forums fragen lassen, ob nicht auch hier die Gefahr besteht, ein eindimensionales Bild zu erzeugen – sowohl in Bezug auf das Humboldt Forum als Institution als auch auf die Kulturen, deren Objekte dort gezeigt werden.“⁶⁹⁶

MacGregors Position ist eine Abkehr von den Theorien und Thesen der Identity Politics, die in den letzten Jahrzehnten die Debatte innerhalb der Ethnologie sowie den Blick der Öffentlichkeit auf das Fach und die einschlägigen Museen bestimmt haben. Für ihn ist das Humboldt Forum ein „post-postkoloniales“ Projekt im Sinne Albrecht Koschorke.⁶⁹⁷ Es steht symbolisch für den Übergang in eine neue Phase ethnologischen Arbeitens. Besonders deutlich stellt er dies im umstrittenen Feld des Einflusses der Provenienz-Forschung auf ethnographische Ausstellungen heraus: Die Forderung, „keine Objekte aus den ethnologischen Sammlungen im Humboldt Forum zu zeigen, deren Herkunft nicht bereits zuvor von den Staatlichen Museen systematisch erforscht und dokumentiert ist“, lehnt er ab. Vielmehr ist MacGregor der Überzeugung,

dass die breite lokale und internationale Öffentlichkeit in diesen so komplizierten Prozess einer Beschäftigung mit den Objekten gar nicht früh genug eingebunden werden kann – Besucher der Sammlungen genauso wie die Communitys der Herkunftsgesellschaften oder wissenschaftliche Foren. Dank des Humboldt Forums kann die Erforschung der immateriellen wie materiellen Objekte in einer breiten Öffentlichkeit erfolgen und viele Perspektiven zusammentragen – dies ist eine Chance. Diese kann und muss das Humboldt Forum nutzen. Hier kann es aktiv vorangehen und die Initiative ergreifen [...].⁶⁹⁸

Den Umzug des Ethnologischen Museums sowie des Museums für Asiatische Kunst aus Dahlem in die Mitte Berlins hält MacGregor für eine unabdingbare

⁶⁹⁴ MacGregor, Neil: Es gibt nicht die eine Geschichte. Sondern es sind viele Geschichten, die zählen. Eine Antwort an die Kritiker des Berliner Humboldt Forums, in: Die Zeit Nr. 14 (28.03.2018), S. 45.

⁶⁹⁵ MacGregor: Es gibt nicht die eine Geschichte. Herv. i. O.

⁶⁹⁶ MacGregor: Es gibt nicht die eine Geschichte.

⁶⁹⁷ Koschorke: Ähnlichkeit.

⁶⁹⁸ MacGregor: Es gibt nicht die eine Geschichte.

Voraussetzung, „dafür Sorge zu tragen, dass die erzählte Geschichte nicht in einer Eindimensionalität gefangen bleibt, sondern ein lebendiges, vielstimmiges Gebilde entsteht“.⁶⁹⁹ Er konstatiert:

Sollte es gelingen, Multiperspektivität zum Prinzip zu machen, lassen sich die Grenzen akademischer Disziplinen, von Kultursparten, von kunstwissenschaftlichen Zuordnungen, ja Grenzen des Denkens überwinden. Dann wird das Humboldt Forum eben gerade kein sich nach außen verschließendes Gebäude sein, sondern ein lebendiges, pulsierendes Zentrum, das das Sammeln und Erzählen von Geschichten ermöglicht, die weit nach außen und ins Haus hineindringen. Zur Debatte steht nichts Geringeres als eine Demokratisierung von Inhalten, der Wissenschaft und der Erzählung von Geschichte, aber auch eine Popularisierung der Institution Museum. [...] Wenn es ein übergreifendes Konzept gibt, so ist es eher, der scheinbaren Einfalt eines jeden Narrativs – sei es historisch, national, religiös oder was auch immer – durch andere Narrative Paroli zu bieten. *To avoid the danger of a single story!*⁷⁰⁰

Im Kern fasst MacGregor in seiner „Antwort an die Kritiker des Berliner Humboldt Forums“ die prekäre Situation des ethnologischen Ausstellungswesens insgesamt zusammen und formuliert Lösungsansätze zur Veränderung dieser Position. Sein Anspruch an das Humboldt Forum ist kein geringerer als die Neudefinition moderner ethnographischer Museumsschauen als dynamische Institutionen im öffentlichen Raum. Zwar bleibt das Humboldt Forum in dieser Konstellation ein „Metamuseum“⁷⁰¹ im Sinne Mieke Bals, das aufgrund seiner Sammlungsstruktur stets als „Produkt des Kolonialismus“ zu erkennen ist, doch soll es die dieser spezifischen Situation inhärente Kollision vergangener Weltansichten mit dem Alltag in einer multiethnischen Metropole wie Berlin⁷⁰² zu einem produktiven Dialog mit seinem Publikum und indigenen Gemeinschaften nutzen.

Einem solchen Entwurf des Humboldt Forums als Ort der Dialogizität, des Austauschs und des Konflikts widerspricht die Einbindung des Projekts in Verwaltungsstrukturen, die die Handlungsfreiheit der Akteure einschränken. Die Sammlungen des Ethnologischen Museums und des Museums für Asiatische Kunst stehen unter der Hoheit der Stiftung Preussischer Kulturbesitz (SPK), der Umgang mit ihnen liegt in der Obhut der Verantwortlichen und Kuratoren der Staatlichen Museen zu Berlin (SMB). Daher fehlt es der Intendanz des Humboldt Forums an Möglichkeiten, „auf die Flächen der von den SMB bespielten Orte des Forums, insbesondere auf die Fläche der ‚Dauerausstellung‘ zugreifen zu können.“⁷⁰³ Diese Konstellation führte im Frühjahr 2018 zu einem Konflikt zwischen MacGregor und

⁶⁹⁹ MacGregor: Es gibt nicht die eine Geschichte.

⁷⁰⁰ MacGregor: Es gibt nicht die eine Geschichte. Herv. i. O.

⁷⁰¹ Bal: Kulturanalyse, S. 74.

⁷⁰² Bal: Kulturanalyse, S. 78.

⁷⁰³ Müller-Wirth, Moritz: Gesucht wird: Eine Revolution, in: Die Zeit Nr. 18 (26.04.2018), S. 42.

anderen Projekt-Verantwortlichen. Der Brite drängte auf eine Re-Organisation der Strukturen innerhalb des Humboldt Forums, insbesondere auf eine Erweiterung der Entscheidungskompetenzen der Intendanz. Sein Vorstoß wurde jedoch abgelehnt, denn „für MacGregors Forderung nach klaren Hierarchien hätten andere Macht abgeben müssen. Dazu war keiner bereit.“⁷⁰⁴ Deutlich zeigte sich dies bei einer Krisensitzung, an der neben den Gründungsintendanten des Humboldt Forums – MacGregor, Hermann Parzinger und Horst Bredekamp – auch Vertreter der SMB teilnahmen. Diese verwiesen auf die Autonomie, die den Museen laut der Statuten der SPK zugesichert sei, und gemahnten daran, dass „im Zweifel [...] die Museumsdirektoren (und letztlich die Kuratoren) das letzte Wort“ in Bezug auf den Umgang mit den Sammlungsbeständen hätten.⁷⁰⁵ Bei der komplizierten Diskussion, die sich aus dem organisatorischen Aufbau des Humboldt Forums ergab, kam Hermann Parzinger eine Schlüsselrolle zu: Als Präsident der SPK und Mitglied der Gründungsintendanz des Humboldt Forums besaß er gegenüber allen Konfliktparteien eine Richtlinienkompetenz. Aus dieser Doppelfunktion entstand für ihn ein Dilemma aus Loyalitätsbeziehungen, das er letztlich nicht aufzulösen vermochte. Er blieb im Konflikt unentschieden, weshalb sich am Ende die Vertreter der bisherigen Verwaltungsstrukturen durchsetzen konnten. Zugespißt formuliert Moritz Müller-Wirth in der Wochenzeitung *Die Zeit*: „Das Humboldt Forum wurde auf dem Altar der SPK geopfert.“⁷⁰⁶

Man darf allerdings auch nicht vergessen, dass die Staatlichen Museen zu Berlin „das Rückgrat des Humboldt Forums“ sind, wie Parzinger im Interview mit der *Zeit* betont: „Ohne die Sammlungen, ohne die Kuratoren und ohne ihre Expertise gäbe es keine inhaltliche Dramaturgie für dieses Projekt. Es musste eine Struktur gefunden werden, bei der die Museen auf Augenhöhe mit den anderen Partnern im Humboldt Forum agieren können.“⁷⁰⁷ Der skizzierte Konflikt legt mithin strukturelle Defizite offen, die es zu überwinden gilt. Seit dem 1. Juni 2018 ist dafür der neue Generalintendant des Humboldt Forums, Hartmut Dorgerloh, zuständig. Abzuwarten bleibt, wie der Kunsthistoriker mit der Problematik der Aufarbeitung der kolonialen Sammlungs- und Schausituation in ethnografischen Ausstellungen umgehen wird.

⁷⁰⁴ Müller-Wirth: *Gesucht wird: Eine Revolution*.

⁷⁰⁵ Müller-Wirth: *Gesucht wird: Eine Revolution*.

⁷⁰⁶ Müller-Wirth: *Gesucht wird: Eine Revolution*.

⁷⁰⁷ Mangold, Ijoma, Tobias Timm: „Geraubte Dinge werden wir zurückgeben“. Interview mit Monika Grütters und Hermann Parzinger, in: *Die Zeit* Nr. 18 (26.04.2018), S. 43.

Moritz Müller-Wirth konstatiert: „Lange Zeit hatten alle auf einen Intendanten gehofft, der die große thematische Herausforderung, den Umgang mit kolonialem Raubgut, durch seine Person verkörpert. Angesichts dieses Anspruchs wirkte die Personalie Dorgerloh – zumindest auf den ersten Blick – provinziell.“⁷⁰⁸

Müller-Wirths kritischer Kommentar verdeutlicht, dass der Machtkampf im Humboldt Forum nicht allein an Personen gebunden ist, sondern auch wissenschaftlich-intellektuelle Hintergründe hat, die für die Zukunft des ethnologischen Ausstellungswesens von enormer Bedeutung sind. Das Flaggschiff-Projekt Humboldt Forum ist die Projektionsfläche von Debatten, die die gesellschaftliche Rolle ethnologischer Museen in einer postkolonialen Epoche insgesamt betreffen. Die in dieser Diskussion aufgeworfenen Fragen und Probleme strukturieren auch die Kapitel und Argumentationsstränge der vorliegenden Studie. Zum Abschluss möchte ich daher noch einmal die zentralen Aspekte der andauernden Debatte um das Humboldt Forum resümieren und aufzeigen, worin die Aufgaben und Herausforderungen für ethnologische Museen im 21. Jahrhundert liegen.

5.1 Ein post-postkoloniales Projekt?: Identität und Verflechtung im Humboldt Forum

Ausgangspunkt für die folgenden Überlegungen ist Viola Königs Exposé über die geplante Gestaltung der Ausstellung des Ethnologischen Museums Berlin in den neuen Räumlichkeiten im Berliner Schloss, das sie 2016 in der Zeitschrift *Museumskunde* veröffentlichte. Als Kernpunkte stellt sie „1. Multiperspectivity; 2. Present; 3. Participation and Contemporaneity“ heraus: „This means

1. multiple curatorial and advisory approaches for presentations
2. relationship between past and present
3. inclusion of the descendants of societies of origins as well as museum visitors.⁷⁰⁹

Als Direktorin des Ethnologischen Museums Berlin sah König ihre Aufgabe in der Konzeption der Präsentationsflächen für das ethnologische Material im Humboldt Forum folglich darin, „to take care of

⁷⁰⁸ Müller-Wirth: Gesucht wird: Eine Revolution.

⁷⁰⁹ König: Renaming Ethnographic Museums, S. 83.

1. themes to focus on the collections
2. ensuring that stories being told showed some relationship to the present
3. making sure that the same topics were not repeated again and again.⁷¹⁰

Das Ziel ihrer Bemühungen ist klar: Statt mehr oder minder bekannter Geschichten vom Fremden sollen im Humboldt Forum fremde Geschichten erzählt werden. Dafür setzt sie auf die Säulen „Colonial background of collections“, „Research“, „Collaboration“ und „Controversy“. ⁷¹¹ Gerade jene Bereiche der Museumsarbeit, die bisher hinter den Kulissen stattfanden, sollen damit in das Licht der Öffentlichkeit gerückt werden: „With its exposure in a reconstructed palace in the political centre of Berlin, the Humboldt Forum is ideally qualified as a representative for ongoing disputes. However, such a process is not to be regarded as a ‚crisis‘, but as a welcome challenge.“⁷¹²

König spricht sich deutlich für einen veränderten Umgang mit den Sammlungsbeständen aus, der an die Stelle eines wissenschaftlich-belehrenden Gestus der Präsentation einen diskursiv und subjektiv geprägten Zugang zu den ausgestellten Objekten setzt. Zugleich teilt sie Hermann Parzingers Überzeugung, dass das Humboldt Forum nicht allein ein „Museum des deutschen Kolonialismus“ sein dürfe.⁷¹³ Statt den Fokus auf die Vergangenheit zu richten, gehe es darum, Bezüge zur Gegenwart herzustellen und einen Ausblick auf die Zukunft zu wagen. Parzinger geht deutlich weiter als König und benennt als Ziel der ethnografischen Ausstellungselemente im Humboldt Forum, zu „zeigen, wie sich Deutschlands Verhältnis zur Welt gewandelt hat, und die Geschichte der Welt aus ganz unterschiedlichen Perspektiven [zu] erzählen.“⁷¹⁴

Die in Parzingers Formulierung angedeutete, grundsätzliche Ausrichtung des Projekts Humboldt Forum an den Bedürfnissen eines deutschen oder zumindest westlich geprägten Publikums spiegelt sich in der Arbeit des Kuratorenteams wider. Nicht zuletzt hatte sie entscheidenden Einfluss darauf, dass die Präsentation der Objekte aus dem Ethnologischen Museum in den Ausstellungsräumen des Berliner Schlosses nach geografischen Prinzipien geordnet sein wird, wie König ausführt: „First and foremost, however, we experienced our visitor’s expectations of spatial ‚orientation‘ in the truest sense of the word. When concluding our discussions, we

⁷¹⁰ König: Renaming Ethnographic Museums, S. 82.

⁷¹¹ König: Renaming Ethnographic Museums, S. 84-85.

⁷¹² König: Renaming Ethnographic Museums, S. 85.

⁷¹³ Mangold/Timm: Geraubte Dinge werden wir zurückgeben.

⁷¹⁴ Mangold/Timm: Geraubte Dinge werden wir zurückgeben.

finally decided to keep the continental structure over the 17,000 square metres of exhibition space.⁷¹⁵ Der Standpunkt der Besucher wird dadurch auf doppelte Art und Weise bestimmt: Einerseits finden sie sich durch die geografischen Hinweise in der Abfolge der Ausstellungselemente und der expositorischen Komposition zurecht, andererseits können sie sich in der spezifischen Schaukonstellation als Mitglieder der Kultur der Sammler und Betrachter definieren, die neugierig auf das Fremde blicken. Zu dieser Vergewisserung des Eigenen im ethnologischen Museum trägt weiter der Umstand bei, dass in den Präsentationen des Humboldt Forums keine Objekte aus Europa gezeigt werden sollen. König begründet dieses Vorgehen mit der Position des Humboldt Forums in der metropolitanen Kulturlandschaft Berlins: „The critics keep complaining about the missing continent No. 5, Europe, but this complaint is shortsighted, as Europe and the Europeans will be present everywhere inside the Humboldt Forum and in the museums around it – not only Museum Island, but also within eyeshot, such as the Deutsches Historisches Museum.“⁷¹⁶

Implizit sei Europa ohnehin stets Teil der Ausstellungen im Humboldt Forum, denn „[e]thnographic collections can never be explained without discussing how and under what circumstances (economic and colonial, political and historical, religious and scholarly) they were collected by European collectors and how they made it to Berlin.“⁷¹⁷ Dabei reiche es laut König nicht, die Vergangenheit aufzuarbeiten und die Historie der ausgestellten Objekte als Teil der deutschen Kolonialgeschichte darzustellen, vielmehr müsse aus dem Bestand der ethnologischen Sammlungen heraus eine Erzählung entwickelt werden, die die permanente Verhandlung gesellschaftlicher Entwicklungen und die andauernde Verflochtenheit unterschiedlicher Weltregionen und sozialer Gemeinschaften im Blick habe.⁷¹⁸

Wie eine Inszenierung aussehen kann, die historische Gegebenheiten und die Gegenwart miteinander verbindet, zeigten die Kuratoren des Ethnologischen Museums Berlin bei einer Reihe von Ausstellungsexperimenten in der so genannten „Humboldt-Box“. Dieses Provisorium stand seit 2011 vor der Baustelle des Berliner Stadtschlosses und gab seinen Gästen während der Bauzeit Einblick in die Entwicklung des Humboldt Forums – auf ideell-konzeptioneller, expositorischer und physischer Ebene.

⁷¹⁵ König: Renaming Ethnographic Museums, S. 82.

⁷¹⁶ König: Renaming Ethnographic Museums, S. 82.

⁷¹⁷ König: Renaming Ethnographic Museums, S. 82.

⁷¹⁸ König: Renaming Ethnographic Museums, S. 82.

Im Jahr 2013 war in der Humboldt-Box unter dem Titel „Der König und sein Thron“ ein Ausstellungsmodul zu dem Thron zu sehen, den der Kameruner König Njoya im Jahr 1908 dem deutschen Kaiser Wilhelm II. zum Geburtstag schenkte. Dieser gab den Thron sogleich an das Berliner Völkerkundemuseum weiter. Über ein Jahrhundert später wird das Geschenk des Kameruners mit der Eingliederung ins Humboldt Forum seine Reise nun vorläufig beenden, wie Hermann Parzinger hervorhebt: „As an irony of fate, this diplomatic gift will now be moved to the place which it was originally destined for – the Berlin Palace.“⁷¹⁹

Die vielfach veränderten Bedeutungszuschreibungen, die der Thron in der Zwischenzeit erfahren hat und ihre Verwobenheit in die Zeitläufte, waren Gegenstand der expositorischen Narration, die in der Humboldt-Box rund um das Objekt entwickelt wurde. In einem einführenden Wandtext heißt es über das Geschenk Njoyas an Wilhelm II.: „Was bewog den afrikanischen Herrscher zu diesem ungewöhnlichen Schritt? War es der Druck der deutschen Kolonialmacht? Oder verfolgte der König mit dem Geschenk eigene politische Strategien im Umgang mit den Fremden? Und wie interpretiert man heutzutage diese Gabe hierzulande und in Kamerun?“ Antworten auf diese Fragen kamen aus unterschiedlichen Perspektiven, wobei die Vielfalt der angebotenen Deutungen auf den grundlegenden Wandel der Ausstellungspraxis verwies, der sich parallel zum Umzug der Objekte aus dem Ethnologischen Museum in Dahlem in das Humboldt Forum in der Mitte der deutschen Hauptstadt vollziehen soll: „Im Humboldt Forum erlaubt die Integration verschiedener, auch kontroverser Positionen einen Perspektivenwechsel, der neue Fragen an alte Bestände richtet und zur Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte herausfordert.“

Die verschiedenen Aspekte der Geschichte, Gegenwart und Zukunft des Throns, die das Ausstellungsmodul behandelte, entwarfen ein Panorama der Qualitäten des Objekts, das in der Gesamtschau eine Vielzahl an Interpretationen und Erkenntnissen zuließ. So erläutert ein weiterer Wandtext unter der Überschrift „Im Visier der Wissenschaft. Die Jagd auf den Thron“, dass es sich bei dem Stück aus der Berliner Sammlung um das Original eines Throns handele, dessen populäre Fotografien in Zeitschriften Begehrlichkeiten bei Wissenschaftlern und Sammlern ausgelöst hatten. Nicht ohne Stolz merken die Ausstellungsmacher an: „Während es

⁷¹⁹ Parzinger, Hermann: From Völkerkundemuseum to the Humboldt Forum. Changes in Perceptions, Concepts and Strategies, in: *Museumskunde* 81 (2016), S. 14-19. Hier: S. 17.

sich dabei um das Original handelte, waren viele angeblich authentische Objekte aus Kamerun reine Verkaufsartikel für den ausländischen Markt.“ Die Betonung seiner Echtheit unterstreicht die immense Bedeutung des Throns für die Berliner Sammlung.

In seiner herausgehobenen Stellung innerhalb der Berliner Ethnografica erschöpft sich die Bedeutung des Throns freilich nicht, wie ein Erklärtext unter der Überschrift „Regenten auf Augenhöhe. König Njoyas strategisches Geschenk“ aufklärt:

Während der deutschen Kolonialzeit in Kamerun regierte König Njoya (ca. 1870–1933) das Bamum-Reich. Angesichts des gewaltsamen Vorgehens der deutschen Truppen entschied er sich für einen diplomatischen Umgang mit den Kolonialherren. Eine wichtige Strategie stellte dabei der Austausch von Geschenken dar. Diese im Kameruner Grasland verbreitete Tradition zielte darauf ab, Bündnisse zwischen ebenbürtigen Herrschern zu schmieden. Vermutlich waren es solche politischen Absichten, die Njoya dazu bewogen, seinen Thron herzugeben. Erst in der französischen Kolonialzeit verlor Njoya seinen privilegierten Status, den er unter den Deutschen genoss. Er starb im Exil.

Die Darstellung des Geschenks Njoyas an Wilhelm II. als Teil einer politischen Strategie unterstreicht die eigenständige Agency des afrikanischen Königs unter den Bedingungen des kolonialen Herrschaftssystems. Wenn man sein Vorgehen als Mittel zum Erhalt der eigenen Macht interpretiert, wird der Kreislauf kolonialer Zuschreibungen durchbrochen, die die Sicht der Betrachter auf die Objekte in ethnografischen Ausstellungen häufig überformen. Die binäre Aufteilung der Welt in handelnde Täter und passive Opfer, die einigen kolonialismuskritischen Geschichtsdeutungen inhärent ist, wird hier bewusst aufgelöst. Aus der *single story* wird eine Vielfalt möglicher Geschichten.

Neue Perspektiven auf die Handlungsweisen der beteiligten Akteure verändern zugleich den Blick auf die Interpretation der in der Museumsschau behandelten Vorgänge. Das Ausstellungsteam des Ethnologischen Museums sammelte daher Einschätzungen von Experten, Wissenschaftlern, Politikern und anderen Interessengruppen aus Deutschland und Kamerun, um „100 Jahre später. Aktuelle Meinungen zu König und Thron“ darstellen zu können. Im entsprechenden Wandtext heißt es:

Die Geschichte des Königs und seines Throns wird bis heute unterschiedlich interpretiert. In Afrika wird Njoya von vielen für seine kulturellen Errungenschaften gewürdigt. Doch es gibt auch kritische Stimmen: Die Rolle des Königs in der Kolonialzeit ist umstritten. Mal wird sie als Politik der Selbstbehauptung, mal als Kollaboration beschrieben. Zum Thron existieren ebenfalls verschiedene Perspektiven. Kontrovers wird diskutiert, inwieweit kolonialer Druck Njoya zur Weggabe seines eigenen Throns bewog. Es wird unterschiedlich bewertet, ob es sich bei dem in Bamum verbliebenen Thron um eine Kopie oder ebenfalls um ein Original

handelt. Daran schließen sich Fragen der Authentizität und der Rückgabe von Kulturgütern an.

Begleitet wurden die Wandtexte zum Königsthron aus Bamum von Bildprojektionen zu dem einzigartigen Objekt sowie historischen Fotografien und Schriftstücken, die unterschiedliche Verwendungsweisen des Throns demonstrierten. Aus den bisher erzählten, eindimensionalen Geschichten, die den Thron entweder als einzigartiges Geschenk an den deutschen Kaiser oder als Dokument kolonialer Machthierarchien deuteten, entstand ein multiperspektivisches Geflecht, das die Geschichte des Throns auf unterschiedlichen Ebenen mit divergierenden Schwerpunkten erzählte. Die ethnografische Ausstellung zeigte in diesem Fall ihr Potential als „Museum für Perspektivwechsel“ oder gar „Perspektivierungsmuseum“, wie Thomas Laely die aktuell vorherrschenden Konzepte der ethnografischen Museumsarbeit zusammenfasst.⁷²⁰ Eine solche Vorgehensweise begreift das ethnologische Museum selbst als Institution des Wandels sowie der andauernden Anpassung an veränderte gesellschaftliche Gepflogenheiten und kollektive Weltsichten – die multiperspektivische Inszenierung der Objekte ist Ausweis und Vehikel dieses Konzepts. Das Ausstellungsmodul „Der König und sein Thron“ geht im Zusammenspiel seiner Elemente und durch die bewusste Anbindung an die gegenwärtige Situation des Throns aus deutscher und kamerunischer Sicht mithin deutlich weiter, als es Hermann Parzinger in seiner Vision für die künftige ethnografische Ausstellung im Humboldt Forum am Beispiel des Throns aus Bamum andeutet: „Through the history of this throne, we can also explain German colonial history in Cameroon.“⁷²¹

Einen weiteren Ansatz zur Darstellung des globalen Kulturkontakts und des damit einhergehenden Bedeutungswandels musealisierter Gegenstände sieht Parzinger darin, die Reise afrikanischer Objekte durch Raum und Zeit von der Epoche des Sklavenhandels bis heute in ethnografischen Ausstellungen inszenatorisch nachzuvollziehen. So seien Gegenstände aus Zentral- und West-Afrika einst nach Mittel- und Südamerika gelangt, als „[w]hole ethnic groups were brought to the New World, bringing along their own rituals, religions and artistic concepts.“⁷²² Durch die Vermischung dieser ethnischen Gruppen mit Gemeinschaften in den Zielländern und

⁷²⁰ Laely, Thomas: Museum als ethnologische Methode? Zeitgeschuldete Betrachtungen, in: Hahn, Hans-Peter (Hg.): Ethnologie und Weltkulturenmuseum. Positionen für eine offene Weltsicht, Berlin 2017, S. 175-210. Hier: S. 199.

⁷²¹ Parzinger: From Völkerkundemuseum to the Humboldt Forum, S. 17.

⁷²² Parzinger: From Völkerkundemuseum to the Humboldt Forum, S. 17.

den großen Einfluss des Katholizismus in den kolonialisierten und missionierten Territorien Süd- und Mittelamerikas sei ein „amalgam“ entstanden, „[that] is one of the most fascinating phenomena of the modern age and can be addressed in many ways.“⁷²³ Ein solcher Fokus auf die Mobilität der Objekte lässt nicht nur zahlreiche Deutungen eines Gegenstands zu, sondern stellt zudem übergreifende Verbindungen zwischen den geografisch eingeteilten Ausstellungsbereichen des Humboldt Forums her.

Wie eine solche Verbindung zwischen regionalen Schwerpunkten der ethnologischen Sammlungen expositorisch realisiert werden kann, zeigte sich in der 2008 eröffneten Dauerausstellung des Grassi-Museums für Völkerkunde zu Leipzig. An die dortige Afrika-Ausstellung schloss sich die Präsentation der Objekte aus den Amerikas an. Zur Kopplung der beiden Ausstellungssektionen wurde ein Display eingerichtet, das sich mit dem Thema „Afroamerika. Religion und Widerstand“ beschäftigte. Ein Wandtext erklärte:

Afroamerika ist innerhalb der Amerikas kein regional einschränkender Begriff. Er bezieht sich auf alle Gegenden, in denen die Nachfahren afrikanischer Sklaven Kulturen mit afrikanischen Einflüssen aufrecht erhalten haben. Im Zuge der europäischen Kolonisierung Amerikas und des transatlantischen Sklavenhandels vom 16. bis zum 19. Jh. wurden Millionen von Afrikanern in die Neue Welt deportiert. Genaue Zahlen sind bis heute nicht bekannt. Viele kamen bei der strapaziösen Überfahrt ums Leben.

Der Text nennt Königreiche wie Benin, Dahomey, Kongo oder die Goldküste als Herkunftsort einer Vielzahl von Sklaven, da zu diesen Regionen „intensive Handelsbeziehungen“ seitens der Europäer bestanden hätten. Problematisiert wird aber nicht, dass ein Gros der Bestände der Afrika-Sammlungen ethnologischer Museen ebenfalls aus den Herkunftsgebieten der afrikanischen Sklaven stammt. Sklavenhandel und Objekterwerb waren gleichermaßen Bestandteil der kolonialen Machthierarchie zwischen Europa und dem afrikanischen Anderen. Das Potential, das dem Vergleich des Sklavenhandels mit der Sammlung ethnografischer Objekte für die Konstruktion globaler Verflechtungsgeschichten innewohnt, wurde in Leipzig nicht ausgeschöpft.

Diese verpasste Chance, bei der Neuorientierung ethnografischer Ausstellungen entscheidende Impulse zu setzen, führt Nanette Jacomijn Snoep auf das übergreifende Konzept der Leipziger Dauerausstellung zurück: „It remained quite indifferent to the latest debates around ethnographic museums by creating a

⁷²³ Parzinger: From Völkerkundemuseum to the Humboldt Forum, S. 17.

permanent show based on a traditional ‚Völkerkunde‘-Display.“⁷²⁴ Diese konventionelle Gestaltung der Leipziger Afrika-Schau versuchte Snoep nach ihrem Amtsantritt als Leiterin der Staatlichen Ethnographischen Sammlungen Sachsens durch zahlreiche Kooperationen mit anderen Kultureinrichtungen der Stadt zu überwinden. Ein Resultat dieser Bemühungen war die Sonderausstellung „fremd“, die ich eingehend in Kapitel 2 dieser Studie analysiert habe. Ein weiteres Ergebnis der internen Beratungen war die Entscheidung zur vollständigen Neukonzeption der Afrika-Ausstellung des Hauses, die in die Schließung dieses Teils der Dauerausstellung mündete. Die Scharnierfunktion des Afroamerika-Displays zwischen den Ausstellungs-Abschnitten über Afrika und Amerika entfällt damit in Zukunft. Das Museum und seine Besucher werden neue Wege für die „Rundgänge durch eine Welt“⁷²⁵ finden müssen, die das Museum für Völkerkunde zu Leipzig verspricht.

5.2 Das Ende der linearen Narrationen: Wege zur Provinzialisierung Europas

Snoeps Abkehr von den Konventionen des ethnografischen Ausstellens wirft im Hinblick auf das Humboldt Forum die Frage auf, welches expositorische Innovationspotential dieses Prestigeprojekt der deutschen Kulturlandschaft wohl birgt. Parzingers Entwurf der Inszenierung von Übergangs- und Verflechtungsgeschichten scheint dabei nicht weit genug zu gehen. So schreibt etwa Viola König in der *Zeit*: „Trotz aller Bemühungen der vergangenen Jahre, an denen ich selbst konzeptionell maßgeblich beteiligt war, wird letztendlich doch wieder der europäische Blick entscheiden: darüber, welche der 500 000 Kunst- und Kulturstücke aus aller Welt die wichtigsten sind und wie sie ausgestellt werden.“⁷²⁶ Statt der Einengung auf die Präsentation von „gerade mal zwei Prozent der großartigen Sammlungen“ und die damit einhergehende Selektion des Materials fordert sie, die „schiere Menge“ der Objekte für einen radikalen Ansatz in der Ausstellung zu nutzen: „Ich plädiere für einen Dschungel, in dem die Objekte ungefiltert und ehrlich auf die

⁷²⁴ Snoep, Nanette Jacomijn: „From Paris to Berlin and Back. 15 Years of Debate on What a Twenty-First Century Museum of World Cultures Could be“ or Some Personal Thoughts of a Newly Arrived Museum Director in Germany, in: *Museumskunde* 81 (2016), S. 106-109. Hier: S. 108.

⁷²⁵ So lautet die programmatische Bezeichnung der bisherigen Leipziger Dauerausstellung, die auch im Informationsmaterial des Hauses steht.

⁷²⁶ König, Viola: Zeigt endlich alles! Warum nur ein radikales Konzept das Humboldt Forum noch retten kann, in: *Die Zeit* Nr. 18 (26.04.2018), S. 42.

Besucher einrücken und sie mental, fast physisch ergreifen. Es wäre eine bewusste Provokation: Bedrängt und fasziniert von den überquellenden Regalen, könnte das Publikum den vielen wichtigen Fragen, die das Humboldt Forum aufwirft, nicht entkommen.⁷²⁷ Zu den Kernfragen, die das Humboldt Forum in die gesellschaftliche Debatte aussendet, gehören dabei laut König vor allem diejenigen, denen sich das ethnografische Ausstellungswesen in der Epoche des Postkolonialismus generell stellen muss: „Warum bloß ist das alles hier? Woher rührte die Sammelwut? Wissenschaftliche Neugier, Dokumentationszwang, Erkenntnisgewinn über den Ursprung und die Entwicklung der Menschheit oder schlicht die Angst vor der zerstörerischen Kraft der eigenen Kultur? Und: Was für einen Sinn hat das alles heute?“⁷²⁸ Statt einer autoritativ-belehrenden Antwort auf diese Frage schlägt sie vor, die Sammlungen selbst sprechen zu lassen. Diese aktive Rückmeldung des Sammlungsgutes soll durch die spezifische Neuordnung aller Objekte in den Ausstellungen für die Besucher sichtbar werden:

Deshalb müssten mitten hinein in den Dschungel des Humboldt Forums einige Schneisen gebrochen werden, Flächen, auf denen Provenienz- und andere Forscher aktuelle Ergebnisse präsentieren, Angehörige der Herkunftsgesellschaften ihre Geschichten zu den Objekten erzählen, Künstler mit neuen Interpretationen aufwarten. Mit den Jahren würde der Wald der Objekte sich lichten, es entstünden Lücken, die auf reisende oder restituierte Objekte verweisen, Objekte, die außerhalb Berlins, dort, wo sie einst herkamen, effektiver erforscht und benutzt werden können.⁷²⁹

Mit diesen Ideen emanzipiert sich die ehemalige Leiterin des Ethnologischen Museums Berlin von den zurückhaltenden Äußerungen und Konzepten, die Parzinger und andere Wegbegleiter des Projekts Humboldt Forum öffentlich formulieren. Königs Dschungel-Vision ist nicht nur auf expositorischer Ebene ein radikales Konzept, sondern sieht sich darüber hinaus als Anstoß, den Komplex der Restitution von Museumsobjekten neu zu denken: „Es wäre ein Zeichen, wenn die politisch Verantwortlichen sich dazu durchrängen, den gesamten Bestand zurückzugeben. Zugleich sollten sie eine fachgerechte Aufbewahrung als Dauerleihgabe anbieten.“⁷³⁰ Dass die ethnologischen Ausstellungen des Humboldt Forums künftig im rekonstruierten Berliner Stadtschloss zu sehen sein werden, begreift sie als besondere Chance, denn die Geschichte, die Europa und die Anderen verbindet, sei schließlich vor gut 500 Jahren von den ebendiesen

⁷²⁷ König: Zeigt endlich alles.

⁷²⁸ König: Zeigt endlich alles.

⁷²⁹ König: Zeigt endlich alles.

⁷³⁰ König: Zeigt endlich alles.

„Barockschlössern“ ausgegangen.⁷³¹ Durch einen veränderten Umgang mit den ethnografischen Objekten, der Ausdruck einer neuen Offenheit der Kultur der Sammelnden für Forderungen und Eingriffe aus den gesammelten Kulturen sei, würde sich Königs Ansicht nach im Preußenschloss ein Kreis schließen.

Das Konzept des Museums-Dschungels, wie König es sich vorstellt, erzeugt Aktualität aus der Präsentation heraus: Die Anwesenheit von Objekten ist dabei nicht mehr selbstverständlich, die Konstruktion linearer Erzählachsen kaum noch möglich. Damit entginge das Humboldt Forum auch der Problematik der „Reduzierung auf Schuldfragen“, wie sie einer kritischen Auseinandersetzung mit der deutschen Kolonialgeschichte bisweilen eigen ist. Königs Credo lautet: „Das Schloss ist kein ‚Tränenpalast‘“, sondern ein Zentrum des Austauschs und der Diskussion, in dem eine zunehmend diverse Gesellschaft die Möglichkeiten der Multiperspektivität erprobt.⁷³²

5.3 Welten in Bewegung: Mobilität und Heterogenität im 21. Jahrhundert

Trotz ihrer Fokussierung auf den Umgang mit Objekten lenken Königs Überlegungen implizit ab von den konkreten Gegenständen und Inszenierungen in Museumsausstellungen. Stattdessen rücken sie die Frage ins Licht, wer im ethnologischen Museum ausstellt und an wen sich die ethnografischen Ausstellungen richten. Die Verantwortlichen des Humboldt Forums nehmen für sich in Anspruch, in dieser Hinsicht einen Paradigmenwechsel in der ethnografischen Museumslandschaft Deutschlands vorzunehmen und die Stimmenvielfalt der Objekte vor allem durch eine enge Kooperation mit Experten aus aller Welt zu gewährleisten.⁷³³ Hermann Parzinger erklärt: „Wir haben zum Beispiel Kuratoren aus Tansania eingeladen, um mit den Objekten ihre Geschichte zu erzählen. Wir werden im Humboldt Forum auch die Möglichkeit haben, ein wirklich nachhaltiges Residenz-Programm für Kuratoren zu entwickeln, damit auch sie eine Stimme bekommen und wir die Deutungsmacht zu teilen lernen.“⁷³⁴

⁷³¹ König: Zeigt endlich alles.

⁷³² König: Zeigt endlich alles.

⁷³³ Das Konzept, mit dem das Humboldt Forum diesen Anspruch einlösen will, ist grundsätzlich weder neu noch einzigartig. So betreibt etwa das Frankfurter Weltkulturenmuseum bereits seit geraumer Zeit ein Programm, das Künstlern und Experten aus allen Teilen der Welt die Möglichkeit gibt, im Haus zu forschen und die Ergebnisse schließlich im Rahmen einer Ausstellung zu präsentieren.

⁷³⁴ Mangold/Timm: Geraubte Dinge werden wir zurückgeben.

Das skizzierte Konzept der Vielstimmigkeit der Präsentationen wird freilich eingehegt durch die Ambitionen, die das Humboldt Forum als Gesamtprojekt einlösen soll: „[D]er Umgang mit den Sammlungen ist nur eine von drei inhaltlichen Säulen. Dieses Haus bietet allein 1000 Quadratmeter für eine Akademie und Fragen der Vermittlung. Dort bringt sich die Humboldt-Universität ein, daraus erwächst auch ein Forschungsanspruch. Und dann gibt es noch die große Etage, die das Land Berlin mit seiner Stadtgeschichte bespielt.“⁷³⁵ Deswegen sei eine Zuspitzung auf das „Kolonialismusthema“ fehl am Platz, meint Parzinger.⁷³⁶ Dazu kommt die andauernd wiederholte Aufforderung der Politik, das Humboldt Forum als Ort der Repräsentation des modernen Deutschland zu gestalten, wie sie prominent die Kulturstatsministerin Monika Grütters formulierte: „Im Humboldt Forum empfiehlt sich Deutschland als Partner in der Welt. Wir zeigen am zentralen Platz der Republik interdisziplinär Themen, die künstlerisch, gesellschaftlich und politisch relevant sind.“⁷³⁷ Die Präsentation der außereuropäischen Sammlungen ist dabei der „Ausgangspunkt“⁷³⁸ von Erzählungen, die zur Vergewisserung der eigenen Position in der Welt dienen sollen. Die Spiegelfunktion der Heterotopie Museum ist wohl kaum jemals so deutlich benannt worden:⁷³⁹ In der klaren Ordnung der Zurschaustellung des Anderen soll sich die deutsche Identität im Auge des Betrachters zu erkennen geben.

Für die partizipative Präsentation ethnografischer Objekte stellt sich darüber hinaus das erinnerungskulturelle Umfeld in Deutschland als besondere Herausforderung dar. So fragt Nanette Jacomijn Snoep: „What does it mean to be an ethnographic museum in a country where the periods of the NS and GDR have swallowed all other historical issues“?⁷⁴⁰ Sie konstatiert: „When compared at the international level, the average German’s basic general knowledge of German colonial history is far from being commonplace.“⁷⁴¹ Anders als in Frankreich, England, Belgien oder den Niederlanden, wo die Nachfahren der Kolonisierten das Alltagsbild prägen und die koloniale Vergangenheit eine hohe Priorität in gesellschaftlichen und historischen Debatten genieße, werde das Thema in Deutschland vernachlässigt. Snoep will diese Feststellung allerdings nicht als Vorwurf verstanden wissen, sondern sieht

⁷³⁵ Mangold/Timm: Geraubte Dinge werden wir zurückgeben.

⁷³⁶ Mangold/Timm: Geraubte Dinge werden wir zurückgeben.

⁷³⁷ Mangold/Timm: Geraubte Dinge werden wir zurückgeben.

⁷³⁸ Mangold/Timm: Geraubte Dinge werden wir zurückgeben.

⁷³⁹ Vgl. dazu: Foucault: Andere Räume. Insbesondere: S. 39.

⁷⁴⁰ Snoep: From Paris to Berlin and Back, S. 106.

⁷⁴¹ Snoep: From Paris to Berlin and Back, S. 106.

darin auch eine Chance: „Or perhaps precisely of this exception, could Germany with its experience of *Vergangenheitsbewältigung* become the perfect candidate for resolving our colonial unease in the twenty-first century?“⁷⁴²

Eine besondere Akzentuierung erfahren Snoeps Überlegungen dadurch, dass sie zunächst nicht von der Diskussion über das Humboldt Forum in der multiethnischen Metropole Berlin ausgehen, sondern von ihren Erfahrungen in Sachsen, wo die Begegnung mit dem Fremden nicht zum Alltag des Publikums gehört. Ihre zentrale Frage lautet: „What does it mean to be a director of an ethnographic museum in cities like Dresden and Leipzig, where at first glance there is no ‚visible‘ foreigner to be seen for far and wide once you have left the surroundings of the central railway station?“⁷⁴³ Sie versucht sich an einer Antwort, die über ihr eigenes Handlungsfeld hinausgeht und einen umfassenden Vorschlag für die Transformation und Modernisierung des ethnografischen Ausstellungswesens in Deutschland macht. Entscheidend für ihre Argumentation ist die Analyse der grundlegenden Veränderung des Mobilitätsverhaltens von Dingen und Personen, die die Arbeit in ethnologischen Museen des 21. Jahrhunderts massiv beeinflusst: „One particularly striking difference is that in the past, collected artefacts used to belong to people that were living in geographically remote places: ‚otherness‘ was related to ‚elsewhereness‘, alterity to spatial distance.“⁷⁴⁴ Durch die Migrationsbewegungen der Gegenwart sei diese klare Aufteilung der Welt nicht mehr gegeben: „No matter where you are today, you can find everybody and everything.“⁷⁴⁵

Während in der Blütezeit des Imperialismus und der frühen ethnologischen Forschung vor allem die Dinge wanderten, seien es heute die Menschen, die aus den noch immer marginalisierten Gebieten der Erde den Weg in den globalen Norden antreten. Dadurch verschieben sich die Handlungsräume radikal, was erst bewusst macht, dass wir heute „at the opposite end of the scale to the colonial world“ leben, wie Snoep betont.⁷⁴⁶ Um eine Ansprache an ein auf diese Weise diversifiziertes Publikum zu finden und gesellschaftlich relevant zu bleiben, müssen sich die ethnologischen Museen von ihrem Image als Institutionen des politischen und intellektuellen Kolonialismus befreien. Dies kann Snoeps Ansicht nach nur

⁷⁴² Snoep: From Paris to Berlin and Back, S. 106.

⁷⁴³ Snoep: From Paris to Berlin and Back, S. 106.

⁷⁴⁴ Snoep: From Paris to Berlin and Back, S. 109.

⁷⁴⁵ Snoep: From Paris to Berlin and Back, S. 109.

⁷⁴⁶ Snoep: From Paris to Berlin and Back, S. 109.

gelingen, wenn sie „[d]iametrically opposite to the ethnographic museum’s original mission of highlighting cultural difference“ dazu übergehen, „to identify the common base shared by humanity in order to support the currently emerging multicultural political model.“⁷⁴⁷

Ein wichtiger Schritt auf diesem Weg besteht für Snoep darin, eng mit den Herkunftsgemeinschaften ethnografischer Objekte zu kooperieren. Dringend geboten ist dies aus ihrer Sicht, wenn Angehörige und Nachfahren dieser Gruppen in der Stadtgesellschaft präsent sind und so der Migrationsbevölkerung eine Stimme verleihen können.⁷⁴⁸ Neben Kuratoren und Wissenschaftlern aus unterschiedlichen Teilen der Erde vermögen so auch Personen mit gänzlich divergierenden Erfahrungswelten und Bildungshintergründen die Präsentation des Anderen im Museum zu beeinflussen. Durch die Einbeziehung dieser Teile der Bevölkerung sind ethnografische Museen in der Lage, die Lücke zwischen verschiedenen sozialen Schichten zu schließen, die sich gerade im Nutzungsverhalten von Museen offenbart. James Clifford schreibt dazu:

The notion of a contact zone [...] can be extended to include culture relations within the same state, region, or city [...]. The distances at issue here are more social than geographic. [...] To the extent that museums understand themselves to be interacting with specific communities across such borders, rather than simply educating or edifying a public, they begin to operate – consciously and at times self-critically – in contact histories.⁷⁴⁹

Das Konzept der *contact zone* wird auf diese Weise um eine entscheidende Facette erweitert und mit Leben gefüllt.

Durch die Integration migrantischer Lebenswelten in ethnografische Museumsausstellungen eröffnet sich die Möglichkeit, das ethnologische Museum nicht mehr als Ort eines kulturell bestimmten Anderen zu definieren, sondern als eine Institution, in der „culture as *praxis*“⁷⁵⁰ erlebbar wird. Der Fokus verschiebt sich von Fragen der Zugehörigkeit, Identität und Alterität auf Gemeinsamkeiten, Verbindungen und Überlappungen zwischen den scheinbar eindeutigen Gruppen der Migranten und Einheimischen.⁷⁵¹ Gerade darin sieht Maja Povrzanović Frykman das immense politische Potential ethnografischer Ausstellungen und Museen, denn das

⁷⁴⁷ Snoep: From Paris to Berlin and Back, S. 109.

⁷⁴⁸ Snoep: From Paris to Berlin and Back, S. 108.

⁷⁴⁹ Clifford: Contact Zones, S. 204.

⁷⁵⁰ Frykman, Maja Povrzanović: From Bounded Cultures to Situated Practices: Exhibiting Commonalities, not Difference, in: Braun, Karl, Claus-Mario Dietrich, Angela Treiber (Hgg.): Materialisierung von Kultur. Diskurse – Dinge – Praktiken, Würzburg 2015, S. 623-628. Hier: S. 627. Herv. i. O.

⁷⁵¹ Frykman: From Bounded Cultures to Situated Practices, S. 627-628.

Aufbrechen klarer Zuschreibungen würde vordergründig klar definierte Begriffe in Frage stellen: „A transnational perspective is welcome, since it disrupts the perception of state as container of ‚society‘. Also, the designation ‚native‘ is efficiently relativised, because it depends on which side of the border we direct the gaze to, while we are interested in the practice of crossing, not in what the border delineates.“⁷⁵²

Das ethnografische Ausstellungswesen kann in diesem Sinne dazu beitragen, gesellschaftliche Veränderungen und soziale Bindungen in einer multiethnischen Gesellschaft verstehen zu lernen. Die zentrale Herausforderung dabei ist, den beabsichtigten Erkenntnisgewinn bei einem diversifizierten Publikum hervorzurufen, ohne pädagogisierend und ausgrenzend zu wirken. Dazu müssen die expositorischen Erzählungen angepasst werden, denn jedes Objekt, jeder Wandtext und jede Begrifflichkeit können in diesem Kontext von entscheidender Bedeutung sein. So weist Sabine Hess darauf hin, dass die bisherige Ausstellungspraxis des Anderen zu einer „repräsentationellen Ausbürgerung“ beigetragen habe, weil sie „selbst den hier Geborenen der x-ten Generation mindestens per Bindestrich – im Sinne der Deutsch-Türken etc. – ihre ‚fremde‘ Herkunft nicht erlassen will.“⁷⁵³ Gerade wenn die einschlägigen Institutionen gesellschaftlich relevant bleiben wollen, ist eine Abkehr von dieser Art der Darstellung notwendig, denn schließlich gehören „first to third generation immigrants, as the descendants of the colonized members of the former owners of the objects displayed in ethnographic museums“ heute zu ihrer Kernzielgruppe.⁷⁵⁴ Snoep betont deswegen, dass die Zukunft der ethnologischen Museen davon abhängt, ob die Grenzziehung zwischen ihnen und Häusern, die sich intensiv mit der Migrationsgeschichte auseinander setzen, überwunden werden könne. Es dürfe nicht länger der Fall sein, dass „[t]hose two types of museums approach each other as if they were radically different.“⁷⁵⁵ Die Darstellung der Mobilität von Objekten und Menschen zwingt die Museen damit selbst zur intellektuellen und expositorischen Mobilität. Ethnografisches Ausstellen wird zu einer Museumspraxis in Bewegung.

⁷⁵² Frykman: From Bounded Cultures to Situated Practices, S. 627.

⁷⁵³ Hess, Sabine: The Poetics and Politics of Exhibiting the Other. Ein einleitender Problemaufriss, in: Braun/Dietrich/Treiber (Hgg.): Materialisierung von Kultur, S. 594-599. Hier: S. 597-598.

⁷⁵⁴ Snoep: From Paris to Berlin and Back, S. 109.

⁷⁵⁵ Snoep: From Paris to Berlin and Back, S. 108.

In Deutschland können ethnologische Museen auf diese Weise entscheidend zum Wandel der Museumslandschaft beitragen. Denn noch gibt es hierzulande – anders als in Kanada, den USA oder Frankreich – kein Einwanderungsmuseum, und die Stadtmuseen verzichten meist darauf, den Einfluss migrantischer Gruppen auf den Alltag darzustellen.⁷⁵⁶ Ethnografische Museen haben dadurch die Chance, Verflechtungsgeschichten zu konstruieren, die Vergangenheit und Gegenwart, Fremde und Heimat, ‚uns‘ und die ‚Anderen‘ auf einzigartige Weise miteinander verbinden. Durch den direkten Bezug zur Lebenswelt ihrer Besucher können sie deren Weltansicht beeinflussen und so von eminenter Bedeutung für die Entwicklung einer multiethnischen Gesellschaft sein. Diese Herangehensweise an die Darstellung von Migration im Museum käme nicht nur den ethnologischen Museen selbst zupass, die sich als Zentren des Dialogs positionieren könnten. Vielmehr würde auch die Gefahr einer „insulare[n], fixierende[n]“ Auseinandersetzung mit diesem „gesellschaftsgestaltenden“ Thema unterbunden, die Hess in dem Vorhaben angelegt sieht, ein Museum einzurichten, das sich einzig mit der Migrationsgeschichte auseinandersetzt und durch diese Orientierung verschiedene Besuchergruppen ausschließt.⁷⁵⁷

Um ein möglichst heterogenes Publikum ansprechen zu können, ist zudem ein Wandel in der expositorischen Struktur ethnografischer Ausstellungen nötig. Bisher wird dort zumeist das Auge angesprochen; Sehen und Lesen dominieren den Weg zum Erkenntnisgewinn. Im Humboldt Forum soll dieses Modell durch einen Fokus auf das Hören ergänzt und teilweise ersetzt werden, wie Neil MacGregor betont:

[D]as Humboldt Forum [wird] mehr als jeder andere Museumskomplex der Welt zum Haus der Klänge [...]. Klänge spielen für jede Gesellschaft eine so zentrale Rolle, weil sie ihre Identität formen, verändern und weil sie von Generation zu Generation weitergereicht werden. Objekte und Klänge zueinander in Verbindung zu setzen, vielen Geschichten lauschen zu können und Sprachen, Lieder und Tänze als Teil unserer vielen Identitäten zu entdecken, wird Aufgabe des Humboldt Forums sein.⁷⁵⁸

Die Konzentration auf Klangwelten verändert die Wahrnehmungsmechanismen in der Ausstellung. Sie ist ein Schritt hin zu der Erkenntnis, dass in „the new geopolitics of knowledge [...] Europe is simply considered as a part of the whole and is viewed on

⁷⁵⁶ Hess: The Poetics and Politics, S. 598.

⁷⁵⁷ Hess: The Poetics and Politics, S. 598.

⁷⁵⁸ MacGregor: Es gibt nicht die eine Geschichte.

an equal basis“⁷⁵⁹. Mit der Vormachtstellung des Auges im ethnologischen Museum endet auch die Hegemonie der europäischen Weltsicht.

Diese Wende im expositorischen Design führt allerdings wiederum zu Problemen, wie MacGregor in Bezug auf die Ausstellung „[laut] Die Welt hören“ in der Humboldt-Box ausführt: Eine Vielzahl der ethnografischen Tondokumente in den Archiven Berlins stammt von Kriegsgefangenen des Ersten und Zweiten Weltkriegs, andere betreffen intime Rituale der Herkunftskultur. Zum großen Teil wurden sie unter Zwang oder auf anderen Wegen gesammelt, die heute als ethisch nicht vertretbar gelten. Mithin ist unbedingt zu fragen: „Wer hat das Recht, diese Aufnahmen zu hören? Wer darf wessen Klänge aufzeichnen, aufbewahren und weiterverwenden?“⁷⁶⁰ Die Krise der ethnografischen Repräsentation, die sich aus den ihr inhärenten individuellen, gesellschaftlichen und politischen Verflechtungsgeschichten speist, setzt sich in den Klangräumen des Berliner Schlosses fort.

5.4 Afrika ausstellen: Eine Zwischenbilanz

Das Experiment der Klanginszenierungen im Museum, das in das Konzept des Humboldt Forums eingeflochten werden soll, führt auf die Ausgangsfragen meiner Studie zurück: Wie und mit welchen Mitteln wird das afrikanische Andere im Museum dargestellt? Welche expositorischen Narrationen bilden sich aus, und wie sind sie strukturiert? Auf welchen kollektiven Vorannahmen und kulturellen Narrativen basieren die musealen Inszenierungen? Oder ganz allgemein: Welche Geschichten und Imaginationen Afrikas erfahren gesellschaftliche Akzeptanz? In der Auseinandersetzung mit konkreten Ausstellungen in ethnologisch orientierten Museen in Deutschland und Südafrika habe ich die Wege aufgezeigt, die verschiedene Häuser eingeschlagen haben. Die Chancen, den Blick auf Afrika zu verändern und das ethnografische Ausstellungswesen mit innovativen Ideen zu befruchten, habe ich dabei ebenso untersucht, wie die Herausforderungen, vor denen die einschlägigen Institutionen in Deutschland und Südafrika stehen.

Eine entscheidende Rolle spielen in diesem Zusammenhang gesellschaftliche Umbrüche. Deutschland und Südafrika haben in den vergangenen knapp 25 Jahren einschneidende Erfahrungen gesammelt, was es bedeutet, geteilte Geschichten neu

⁷⁵⁹ Snoep: From Paris to Berlin and back, S. 107.

⁷⁶⁰ MacGregor: Es gibt nicht die eine Geschichte.

zu verzahnen. Beide Länder standen dabei vor unterschiedlichen Herausforderungen: In Südafrika geht es auch im dritten Jahrzehnt nach dem Ende der Apartheid darum, die gesellschaftliche Kluft zwischen den Bevölkerungsgruppen zu überwinden und die ideologisch-rassistisch motivierte Aufteilung der Gesellschaft aufzuheben. Grundlegend dafür ist das Konzept der Rainbow Nation, welches gerade die Akzeptanz von Unterschieden zur Basis für ein funktionierendes Gemeinwesen erhebt. Dieser Vorgehensweise inhärent ist eine deutliche Hervorhebung von Partikularinteressen: Gruppen können rechtliche und politische Ansprüche erfolgreich artikulieren, wenn sie ethnische Merkmale und Eigenheiten betonen.⁷⁶¹ Die Abgrenzungen zwischen den Farben des Regenbogens erscheinen mithin als strikte Grenzlinien definiert, deren Vermischung in zunehmendem Maße inopportun wirkt.

Diese politische und gesellschaftliche Realität steht ganz im Gegensatz zum seit 1994 propagierten Ideal der Einigkeit und des Zusammenwirkens der unterschiedlichen Bevölkerungsgruppen. Kulturellen Institutionen, die sich wie die in dieser Studie untersuchten Museen um eine Reichweite über diverse Bevölkerungsgruppen hinweg bemühen, kommt mithin die Aufgabe zu, ein umspannendes Konzept zu entwickeln, um das integrative Narrativ der Rainbow Nation zu vermitteln. Dies ist besonders deshalb eine Herausforderung, weil die musealen Inszenierungen zugleich in der Gefahr stehen, eine allzu eindimensionale Aufstiegsgeschichte zu erzählen, welche einer teleologischen Chronologie folgend die aktuelle Situation im Südafrika der Post-Apartheid als Einlösung von zentralen Zielen des Kampfes um die Freiheit ansieht. Rechtlich mögen Demokratie, Freiheit und Gleichbehandlung garantiert sein, auf gesellschaftlicher und politischer Ebene ist die Zerrissenheit der südafrikanischen Gesellschaft jedoch noch immer zu spüren.

Museale Inszenierungen ethnografischer Sammelstücke und Erkenntnisse können diese Problematik thematisieren und aufzeigen, wie sehr die unterschiedlichen Bevölkerungsgruppen historisch tatsächlich miteinander verknüpft sind. Eine solche Verschränkung der Erfahrungswelten kann dazu beitragen, ein gemeinsames nationales Erbe auszubilden, welches alle Südafrikaner anerkennen können.⁷⁶² Schritte in diese Richtungen wurden bereits unternommen, indem die Regierung sich

⁷⁶¹ Vgl. dazu: Noero: Museum Design, insbesondere S. 102; Davison: Museums and the Reshaping of Memory, S. 151.

⁷⁶² Dazu zentral: Moodley: Rock Art and National Identity.

entschied, im Nationalwappen sowohl in der Bildsprache als auch in der textlichen Formulierung auf Elemente des kulturellen Erbes der San zu rekurrieren.⁷⁶³

Die lange Besiedlungsgeschichte Südafrikas bietet die Möglichkeit, die Fixpunkte eines umgreifenden nationalen Narrativs in zeitliche Ferne zu rücken. Statt ein aktiv praktiziertes kulturelles Erbe als gemeinsames Erbe Südafrikas zu fixieren und damit Machtansprüche bestimmter Gruppen zu legitimieren, wird eine verlorene Tradition als zentrales und einendes Element der Rainbow Nation etabliert. Diese Vorgehensweise eröffnet Möglichkeitsräume für die Darstellung indigener Kulturen in den ethnografischen Ausstellungen Südafrikas, zugleich kreisen die expositorischen Narrationen jedoch auch immer wieder um die durch diese Verlustgeschichte geschaffene Leerstelle. Bemerkenswert ist dabei, dass die museal inszenierten Erzählungen von Afrika, so vielfältig sie auf den ersten Blick erscheinen mögen, doch hauptsächlich das Verhältnis zu Europa bzw. zwischen den forschenden und ausstellenden europäischen Siedlern und den erforschten und ausgestellten afrikanischen Bevölkerungsgruppen thematisieren. Die Deutungsmacht liegt weiterhin auf der Seite der wissenden Institution Museum, die sich zur Vermittlung ihres Wissens der klassischen musealen Darstellungsformen bedient. Ein Bruch mit dieser Tradition erfolgt zumeist nicht – der europäische Blick auf das andere und die europäische Produktion von Wissen bleiben in den südafrikanischen Museen zentral. Vermutlich ist dies ein ausschlaggebender Grund dafür, dass die einschlägigen Ausstellungen neben Schulklassen hauptsächlich von westlichen Touristen besucht werden.

Auch die Kulturpolitik in Deutschland sieht sich seit den 1990er Jahren mit der Aufgabe konfrontiert, diverse Erfahrungswelten in eine diversifizierte Erinnerungskultur zu transformieren, die Anschlussmöglichkeiten für ein aktualisiertes Selbstverständnis Deutschlands bietet. Die Möglichkeiten ethnografischer Ausstellungen sind in dieser Hinsicht bisher vernachlässigt worden, zumal die grundlegende Thematik des deutschen Kolonialismus in der breiten Öffentlichkeit bisher kaum wahrgenommen wurde. Die Entwicklung der vergangenen knapp zehn Jahre zeigt jedoch, dass es in dieser Hinsicht zu einem Paradigmenwechsel gekommen ist, der sich darin niederschlägt, dass die

⁷⁶³ Vgl. dazu Kapitel 3.3 der vorliegenden Arbeit, insbesondere die Abschnitte 3.3.3 und 3.3.4.

Darstellung außereuropäischer Kulturen mit dem Humboldt Forum im Berliner Schloss den Weg in die Mitte der deutschen Hauptstadt findet.

Nach der Wiedervereinigung Anfang der 1990er galt es zunächst, die neue Bundesrepublik auszugestalten. Signifikant dafür war der Umzug des Parlaments und der Regierung von Bonn nach Berlin. In der größten deutschen Stadt entstand auf diese Weise das neue politische Zentrum. Trotz der scheinbaren geografischen Randlage wurde Berlin mehr und mehr auch zum gesellschaftlichen, kulturellen und wissenschaftlichen Mittelpunkt der Republik. Mit der Zeit gelang es, durch diese Verlagerungen eine wirkmächtige politische Erzählung zu etablieren, die mit dem Ende der deutschen Teilung und der neuen Positionierung der Bundesrepublik innerhalb der Europäischen Union einen erfolgreichen Abschluss zu haben schien. Diese Narration ließ allerdings die diverse Bevölkerungsstruktur Deutschlands außer acht – soziale und politische Gemeinsamkeiten galt es nicht nur zwischen West und Ost zu stiften, vielmehr sollten auch viele Millionen Menschen mit Migrationshintergrund in das aktualisierte gesellschaftliche Narrativ eingeschlossen werden.

Derartige Überlegungen sind wohl auch der Hintergrund für die Bemühungen, durch die Verbringung der ethnografischen Sammlungen vom bisherigen Standort in Dahlem in die Mitte Berlins eine Abkehr von der genealogischen Erinnerungskultur der Bundesrepublik zu vollziehen.⁷⁶⁴ Durch dieses Vorgehen wird ein Teil der diversen Geschichte Deutschlands symbolisch im Mittelpunkt der Hauptstadt verankert. Der Begegnung mit dem scheinbar Fremden soll auf diese Weise die Andersartigkeit genommen werden. Die Zusammenhänge des globalisierten Alltags in der Metropole Berlin sollen mit den Mitteln ethnografischer Ausstellungen sowohl in ihrer geografischen als auch in ihrer historischen Dimension ausgeleuchtet werden.

Die soziale und politische Symbolik, die mit dem kulturellen Großprojekt Humboldt Forum einhergeht, hat die deutsche Museumslandschaft verändert und so tatsächlich „Welten in Bewegung“⁷⁶⁵ versetzt, wie es die Initiatoren ohnehin für sich in Anspruch nehmen. Augenfällig ist, dass sich viele ethnologische Museen zunächst der Aktualisierung ihrer Afrika-Ausstellungen widmeten. Es entsteht der Eindruck, dass

⁷⁶⁴ Thiemeyer: Deutschland postkolonial.

⁷⁶⁵ Vgl. etwa König: Welten in Bewegung.

die Auseinandersetzung mit diesem Kontinent in der musealen Begegnung mit dem Fremden von besonderer Bedeutung ist. Dies hat sicher auch mit dem komplexen Gewebe kultureller, politischer und wirtschaftlicher Beziehungen zu tun, die in der Blütephase des europäischen Imperialismus zwischen Deutschland und Afrika entstanden sind und die sich bis heute in hierarchisierten Machtverhältnissen ausdrücken. Infolgedessen treten Deutsche und Europäer in Beziehung zu Afrika immer auch als Akteure auf, deren Verhaltensweisen thematisiert werden können. Für Museen, die als öffentliche Institutionen eine möglichst große Zielgruppe ansprechen möchten, ergeben sich aus dieser Konstellation entscheidende Ansatzpunkte für die Inszenierung von Verknüpfungsgeschichten. Die Relevanz ethnografischer Ausstellungen für die Entstehung einer diversifizierten post-kolonialen Erinnerungskultur kann durch die Justierung eines veränderten (Selbst-)Bewusstseins durch den differenzierten Umgang mit einem geteilten deutsch-afrikanischen Erbe herausgehoben werden.

Deutlich tritt zutage, dass ethnografische Museen in Deutschland und Südafrika als „Identitätsfabrik[en]“⁷⁶⁶ genutzt werden, die durch ihre Wirkmacht dazu beitragen, nicht nur ein verändertes Verhältnis zum Ausstellungsgegenstand Afrika herzustellen, sondern zugleich den Besuchern eine neue post-koloniale Identität zuzuweisen und zu vermitteln. Um dieses Ziel zu erreichen, bedienen sie sich spezifischer Modi der Narrativität. Auf einer Makroebene lässt sich in dieser Hinsicht die Behauptung aufstellen, dass in ethnografischen Museen in Deutschland das Streben nach Dialogizität vorherrscht, während in den südafrikanischen Museen eher lineare Erzählungen zu finden sind, die auf die Meisternarration der Rainbow Nation einzahlen.

In einer bemerkenswerten Wendung ist beiden Vorgehensweisen die klare Zentralstellung Europas eigen: Obwohl sich die Ausstellungen häufig explizit nicht mit dem kulturellen Erbe Europas bzw. europäischer Siedler beschäftigen, ist dieses doch stets präsent. In der Auswahl der Objekte, der Darstellung wissenschaftlicher Erkenntnisse und der Inszenierung der expositorischen Erzählungen bleibt stets eine Art des intellektuellen Imperialismus spürbar. Sowohl in Deutschland als auch in Südafrika nehmen ethnografische Museen mithin tatsächlich die gesellschaftliche

⁷⁶⁶ Korff/Roth: Das historische Museum.

Position von „Konserven des Kolonialismus“⁷⁶⁷ ein. Das macht diese Institutionen jedoch keineswegs überflüssig; im Gegenteil: Durch ihre besondere Position in der Kulturlandschaft werden sie zu produktiven Metamuseen im Sinne Mieke Bals⁷⁶⁸, die bei genauer Betrachtung immer wieder deutlich machen, dass die dargestellte Geschichte nicht „die Geschichte der dargestellten Völker [...], sondern die Geschichte des Wissens, der Macht und der Kolonisierung, die Geschichte von Macht/Wissen“⁷⁶⁹ ist. In dieser Funktion sind die einschlägigen Institutionen jedoch nicht statisch, sondern können Aufschluss über die Dynamik gesellschaftlicher Veränderungen und die damit einhergehenden Re-Formulierungen von Weltansichten geben.

Ausgehend von dieser Schlussfolgerung möchte ich zum Abschluss meiner Studie noch einmal einen zusammenfassenden Blick auf die von mir untersuchten Ausstellungen werfen. Eine besondere Rolle spielt dabei der aktuelle gesellschaftliche und politische Kontext der Ausstellungen. Aufgezeigt werden soll abschließend, wie individuell die einzelnen Häuser mit ihrer sozialen Funktion als Wissens- und Traditionsvermittler umgehen und wie sich dabei bisweilen das „Unbehagen im Museum“⁷⁷⁰ Bahn bricht.

Wie oben bereits aufgezeigt hat sich die Aufgabe ethnografischer Ausstellungen in Südafrika seit dem Ende der Apartheid wesentlich verändert. Sie sind nun Teil der kulturellen Bemühungen, das gesellschaftliche und politische Ideal der integrativen Rainbow Nation in die Tat umzusetzen. Statt die Anderen auszustellen, kommt es für die ethnologischen Museen in Südafrika nun darauf an, das Eigene neu zu definieren und alle Bevölkerungsgruppen einzuladen. Die Basis dafür bildet eine ausgeprägte Reflexion über die eigene Vergangenheit und den Beitrag, den die Ethnologie und das ethnografische Ausstellungswesen zur Ausbildung des kolonial-hierarchischen Weltbildes leisteten, das die hierarchisch festgefügte politische Ordnung der Apartheid wesentlich strukturierte.

Das South African Museum in Kapstadt geht in seiner Ethnography Gallery besonders stark auf diesen Aspekt ein. Während dort die Dekonstruktion bisheriger Weltansichten im Vordergrund steht, sieht das Origins Centre in Johannesburg seine

⁷⁶⁷ Kravagna: Konserven des Kolonialismus.

⁷⁶⁸ Bal: Kulturanalyse, S. 74.

⁷⁶⁹ Bal: Kulturanalyse, S. 113.

⁷⁷⁰ Kazeem/Martinez-Turek/Sternfeld: Unbehagen im Museum.

Aufgabe darin, bei der Konstruktion einer kollektiven Erzählung für das neue Südafrika mitzuhelfen. Aus der wissenschaftlichen Beschäftigung mit der Felskunst der San erwächst so nicht nur ein neues Verständnis für die kulturellen Errungenschaften indigener afrikanischer Gemeinschaften, sondern auch ein neues Selbstbewusstsein für die Rainbow Nation. Das Konzept der African Renaissance, das die Ausrichtung der südafrikanischen Kulturpolitik als Teil eines intensiven internationalen Austauschs um die Jahrtausendwende prägte, findet hier deutlichen Widerhall. Gleichwohl eifert die erweiterte Kulturgeschichte Afrikas, die im Origins Centre präsentiert wird, der angenommenen Vorbildfunktion eines imaginären Europas nach, von der Dipesh Chakrabarty spricht:⁷⁷¹ Indem das Museum lineare Erzählungen von Tradition, Identität und Fortschritt produziert, kopiert es das Konzept der großen Erzählungen. Einen anderen Weg schlägt dagegen die Ancestors Gallery im McGregor Museum in Kimberley ein. Zwar führt die Ausstellung die Besucher chronologisch durch die lange Geschichte Afrikas von der Entstehung der Menschheit bis ins 20. Jahrhundert, doch wird die Narration immer wieder durch Elemente unterbrochen, die das in der Ausstellung transportierte Geschichtsbild hinterfragen und darauf hinweisen, dass auch andere Interpretationen von Gegenständen und Gegebenheiten möglich und legitim seien. Daraus ergibt sich ein Geflecht von Stimmen und Deutungen, die deutlich machen, was es heißt, Verflechtungsgeschichte im Museum erlebbar zu machen.

Eine ähnliche Aufgabe stellt sich das Übersee-Museum in Bremen: Dort wird ein Panorama Afrikas in Geschichte und Gegenwart entwickelt, das von der Analyse der zahlreichen wirtschaftlichen, politischen und kolonialen Verbindungen zwischen Europa und seinem südlichen Nachbarkontinent geprägt wird. Ein Blick in den Alltag einer afrikanischen Großstadt wie Nairobi gehört genauso zu dieser Inszenierung wie die Auseinandersetzung mit den Folgen kolonialer Herrschaft für die afrikanischen Gesellschaften. Immer wieder setzen die Bremer Kuratoren dabei auf die Fähigkeit der Kunst, wesentliche Aspekte der expositorischen Narration in einem Werk zu verdichten und zuzuspitzen. Die scheinbare Klarheit der expositorischen Erzählung vom Anderen wird dadurch um neue Bedeutungsdimensionen erweitert.

Auch das Rautenstrauch-Joest-Museum in Köln versucht, die Linearität ethnografischer Narrationen aufzubrechen. Dafür setzt es auf eine intensive

⁷⁷¹ Chakrabarty: Europa provinzialisieren.

Beschäftigung mit der Frage, wie die Gründer des Museums die Welt erfasst⁷⁷² haben. Ein besonderer Schwerpunkt liegt darauf, ein Bewusstsein dafür zu schaffen, dass die Kernelemente des kolonialen Narrativs, das die Grundlage für das Sammeln, Erforschen und Ausstellen des Anderen in der Frühphase der Ethnologie bildete, noch immer die Weltsicht des westlichen Publikums prägen. Im Grassi-Museum für Völkerkunde zu Leipzig wurde dieser Ansatz im Rahmen der Sonderausstellung „fremd“ radikalisiert. Deutlich griffen die Ausstellungsmacher in die bisherige expositorische Narration ein, bauten Displays um oder veränderten sie bis zur Unkenntlichkeit, um den Anspruch der wissenschaftlichen Darstellung des Anderen in Frage zu stellen. Die Reaktionen des Publikums waren gespalten. Viele Besucher wünschten sich die alte Ausstellung zurück, die dem Betrachter einen klaren Standpunkt innerhalb der Schausituation des Museums und eine klare Orientierung im Umgang mit dem Anderen bot.

Wie schwierig eine eindeutige Positionierung des Betrachters im Setting ethnografischer Ausstellungen heutzutage ist, macht die Situation in Berlin deutlich: Dort soll das Humboldt Forum im Berliner Schloss anhand der Bestände des Ethnologischen Museums expositorische Narrationen entwickeln, die sowohl vielfältige Perspektiven auf die ausgestellten Objekte zulassen als auch die gegenwärtige deutsche Gesellschaft repräsentieren sollen. Wie das Humboldt Forum mit dieser Aufgabe umgeht, ist von besonderem Interesse, denn von diesem Prestigeprojekt der deutschen Kulturpolitik werden Impulse ausgehen, die den Weg mitbestimmen werden, den ethnografische Ausstellungen hierzulande im Umgang mit fremden Objekten und einem zunehmend diversifizierten Publikum einschlagen.

Deutlich wird: Ethnologische Museen in Deutschland und Südafrika befinden sich in einer Phase der Umgestaltung, die eine große Herausforderung darstellt und den Charakter der Institutionen einschneidend verändern kann. Das Bild der Baustelle Humboldt Forum, das ich den Analysen in dieser Studie vorangestellt habe, evoziert mithin den richtigen Eindruck überkommener Strukturen im Wandel. Es steht tatsächlich symbolisch für die Situation des ethnografischen Ausstellungswesens in Deutschland und Südafrika. Die Diskussion um die Repräsentation des Anderen im Museum wird weitergehen, die Eröffnung des Humboldt Forums im Jahr 2019 kann

⁷⁷² Deshalb lautet der programmatische Titel des ersten Abschnitts der Kölner Dauerausstellung, der sich mit dem Sammeln, Ordnen und Ausstellen des Anderen im Museum beschäftigt: „Die Welt erfassen“.

die Debatte nicht beenden. Vielmehr erfährt sie durch diesen Akt sogar neuen Schwung, denn jetzt wird über die konkrete Umsetzung des Projekts gesprochen und nicht mehr auf abstrakter Ebene über einen „lack of concepts or the concepts [critics; F.K.] believe exist“⁷⁷³, wie Viola König angesichts der bisher ausgetauschten Argumente klagt.

Sicher ist: Die Transformation des ethnografischen Ausstellungswesens in Deutschland und Südafrika wird Gegenstand des öffentlichen und wissenschaftlichen Interesses bleiben. Vieles ist derzeit im Fluss – sei es auf der konzeptuell-expositorischen Ebene, mit der sich diese Studie auseinandergesetzt hat oder auf den Ebenen persönlicher und politischer Entscheidungen, die ebenso eine bedeutende Rolle bei der künftigen Gestaltung ethnografischer Ausstellungen spielen. So hat die profilierte Museumspraktikerin Inés de Castro das Angebot abgelehnt, die Leitung der ethnologischen Sammlungen im Humboldt Forum zu übernehmen.⁷⁷⁴ Stattdessen wird sie Direktorin des Stuttgarter Linden-Museums bleiben, das sich nach dem Willen der verantwortlichen Politiker in ein „Museum der Weltkulturen“ entwickeln soll, „in dem der Umgang mit dem Erbe des Kolonialismus ein wichtiges Thema sei.“⁷⁷⁵ Um diesen Anspruch einlösen zu können, wird das Stuttgarter Traditionshaus sein angestammtes Gebäude am Hegelplatz verlassen und in größere Räumlichkeiten umziehen. Um die Frage, wo genau diese entstehen werden, ist in der Kommunalpolitik ein heftiger Streit entbrannt.⁷⁷⁶ Dabei geht es um nichts weniger, als um die Frage, wo der physische Platz der Ethnologie in der Stadtgesellschaft außerhalb touristischer Metropolregionen wie Berlin künftig sein wird. In der Tat haben wir es bei den Konflikten rund um ethnografische Ausstellungen also mit einem vielschichtigen Prozess *under construction* zu tun.

⁷⁷³ König: Renaming Ethnographic Museums, S. 80.

⁷⁷⁴ Braun, Adrienne: De Castro bleibt in Stuttgart, in: Stuttgarter Zeitung (14.02.2018), S. 36; Braun, Adrienne: „Wir haben die Wahrheit nicht gepachtet“. Interview mit Inés de Castro, in: Stuttgarter Zeitung (28.02.2018), S. 25.

⁷⁷⁵ Braun: De Castro bleibt in Stuttgart.

⁷⁷⁶ Vgl. Hauptmann, Elke: Debatte über die Zukunft des Linden-Museums, in: Eßlinger Zeitung (31.01.2017), S. 14; Braun, Thomas: SPD: Linden-Museum soll an Bahnhof, in: Eßlinger Zeitung (18.06.2018), S. 7.

Literaturverzeichnis

- /Useb, Joram, Roger Chennels: Indigenous Knowledge Systems and the Protection of San Intellectual Property. Media and Research Contracts, in: Before Farming. The Anthropology and Archaeology of Hunter-Gatherers 2 (2004), S. 1-12.
- Ahrndt, Wiebke: Vorwort, in: Übersee-Museum Bremen: Faszination. Ferne. Museumsführer, Bremen 2013, S. 7.
- Anghie, Antony: Wirtschaftliche Entwicklung und Souveränität im Mandatssystem des Völkerbunds. Rechtshistorische Überlegungen zum kolonialen Gehalt des Völkerrechts, in: Büschel/Speich (Hgg.): Entwicklungswelten, S. 61-87.
- Antweiler, Christoph, Welche Ethnologie für das Museum? – Welches Museum für die Ethnologie?, in: Kraus/Noack (Hgg.): Quo vadis, Völkerkundemuseum?, S. 111-132.
- Appadurai, Arjun (Hg.): The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective, Cambridge 2010 (8. Auflage).
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths, Helen Tiffin (Hgg.): Postcolonial Studies. The key concepts, London 2013 (3. Auflage).
- Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München 1999.
- Bachmann-Medick, Doris: Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften, Reinbek bei Hamburg 2014 (5. Auflage).
- Bal, Mieke, Kulturanalyse. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Thomas Fechner-Smarsly und Sonja Neef, Frankfurt am Main 2002.
- Bank, Andrew: The Berlin Mission Society and German Linguistic Roots of *Volkekunde*. The Background, Training and Hamburg Writings of Werner Eiselen, 1899–1924, in: Kronos 41 (2015), S. 166-192.
- Bärnreuther, Andrea, Günther Schauerte: Kulturelles Erbe und Museen. Museen als kulturelles Erbe, in: Graf, Bernhard, Volker Rodekamp (Hgg.): Museen zwischen Qualität und Relevanz. Denkschrift zur Lage der Museen, Berlin 2012 (Berliner Schriftenreihe zur Museumsforschung 30), S. 43-60.
- Barth, Boris, Jürgen Osterhammel (Hgg.): Zivilisierungsmissionen. Imperiale Weltverbesserung seit dem 18. Jahrhundert, Konstanz 2005.

- Baur, Joachim: Museumsanalyse. Zur Einführung, in: ders. (Hg.): Museumsanalyse Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes, Bielefeld 2010, S. 7-14.
- Baur, Joachim: Was ist ein Museum? Vier Umkreisungen eines widerspenstigen Gegenstands, in: ders. (Hg.): Museumsanalyse, S. 15-48.
- Baur, Joachim: Die Musealisierung der Migration. Einwanderungsmuseen und die Inszenierung der multikulturellen Nation, Bielefeld 2009.
- Baur, Joachim: Museum 2.0. Notizen zum Museum als Plattform gesellschaftlichen Wandels, in: Museumskunde 73 (2008), S. 42-50.
- Bennett, Tony: Der bürgerliche Blick. Das Museum und die Organisation des Sehens, in: von Hantelmann, Dorothea, Carolin Meister (Hgg.): Die Ausstellung. Politik eines Rituals. Zürich, Berlin 2010, S. 47-77.
- Bennett, Tony: The Birth of the Museum. History, Theory, Politics, London 1995.
- Bergner, Felicitas: Ethnographisches Sammeln in Afrika während der deutschen Kolonialzeit. Ein Beitrag zur Sammlungsgeschichte deutscher Völkerkundemuseen, in: Paideuma 42 (1996), S. 224-235.
- Bhabha, Homi K.: Die Frage des Anderen. Stereotyp, Diskriminierung und der Diskurs des Kolonialismus, in: ders.: Die Verortung der Kultur, Tübingen 2000 (Stauffenburg Discussion 5), S. 97-136.
- Bierschenk, Thomas, Matthias Krings, Carola Lentz: Was ist ethno an der deutschsprachigen Ethnologie der Gegenwart?, in: dies. (Hgg.): Ethnologie im 21. Jahrhundert, Berlin 2013, S. 7-33.
- Binder, Beate: Streitfall Stadtmitte. Der Berliner Schlossplatz, Köln 2009.
- Bisky, Jens: Humboldt Forum. Was wird im Berliner Schloss zu sehen sein? URL: http://www.sueddeutsche.de/kultur/Humboldt_Forum-auszug-aus-dahlem-1.2803875 (letzter Zugriff: 01.02.2020).
- Bounia, Alexandra: The Visitor Book. Visibility, Performance and Representation, in: von Bose, Friedrich, Kerstin Poehls u.a. (Hgg.): Museum^x. Zur Neuvermessung eines mehrdimensionalen Raumes, Berlin 2012, S. 129-137.
- Braun, Adrienne: „Wir haben die Wahrheit nicht gepachtet“. Interview mit Inés de Castro, in: Stuttgarter Zeitung (28.02.2018), S. 25.

- Braun, Adrienne: De Castro bleibt in Stuttgart, in: Stuttgarter Zeitung (14.02.2018), S. 36.
- Braun, Adrienne: Die langen Schatten des Kulturerbes. Interview mit Cathy Plato, in: Stuttgarter Zeitung (18.08.2016), S. 36.
- Braun, Thomas: SPD: Linden-Museum soll an Bahnhof, in: Eßlinger Zeitung (18.06.2018), S. 7.
- Brown, Michael F.: Can Culture Be Copyrighted?, in: Current Anthropology 39 (1998), S. 193-222.
- Bruhn, Eiken: Respekt vor Afrika, in: taz (13.10.2013), URL: <http://www.taz.de/!5057252/> (letzter Zugriff: 01.02.2020).
- Buschmann, Heike: Geschichten im Raum. Erzähltheorie als Museumsanalyse, in: Baur (Hg.), Museumsanalyse., S. 149-170.
- Byala, Sara G.: The Museum becomes Archive. Reassessing Johannesburg's MuseumAfrica, in: Social Dynamics 36 (2010), S. 11-23.
- Caple, Chris: Conservation Skills. Judgement, Method and Decision-Making, London 2000.
- Chakrabarty, Dipesh: Europa provinzialisieren. Postkolonialität und die Kritik der Geschichte, in: Conrad, Sebastian, Shalini Randeria (Hgg.): Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften, Frankfurt am Main 2002, S. 283-312.
- Chossudovsky, Michel: Global Brutal. Der entfesselte Welthandel, die Armut der Krieg. Aus dem Englischen von Andreas Simon, Frankfurt/Main 2002.
- Claasen, Constance, David Howes: The Museum as Sensescape. Western Sensibilities and Indigenous Artifacts, in: Edwards, Elizabeth, Chris Gosden, Ruth B. Phillips (Hgg.): Sensible Objects. Colonialism, Museums and Material Culture, Oxford/New York 2006, S. 199-222.
- Clifford, James: Museums as Contact Zones, in: ders.: Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century, Cambridge (Mass.) 1997, S. 188-219.
- Clifford, James: On Collecting Art and Culture, in: ders.: The Predicament of Culture. Twentieth Century Ethnography, Literature and Art, Harvard 1988, S. 215-251.
- Conrad, Sebastian, Shalini Randeria: Einleitung. Geteilte Geschichten – Europa in einer postkolonialen Welt, in: dies. (Hgg.): Jenseits des Eurozentrismus.

- Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften, Frankfurt am Main 2002, S. 9-49.
- Conrad, Sebastian: Doppelte Marginalisierung. Plädoyer für eine transnationale Perspektive auf die deutsche Geschichte, in: *Geschichte und Gesellschaft* 28 (2002), S. 145-169.
- Coombes, Annie: *History after Apartheid. Visual Culture and Public Memory in a Democratic South Africa*, Durham 2003.
- Coombes, Annie: *Reinventing Africa. Museums, Material Culture and Popular Imagination in Late Victorian and Edwardian England*, New Heaven 1994.
- Davison, Patricia, Gerald Klinghardt: *Museum Practice, Material Culture and the Politics of Identity*, in: *African Studies* 56 (1997), S. 181-194.
- Davison, Patricia: *Museums and the Reshaping of Memory*, in: Nuttall, Sarah, Carli Coetzee (Hgg.): *Negotiating the Past. The Making of Memory in South Africa*, Kapstadt u.a. 2007, S. 143-160.
- Davison, Patricia: *Representations of „the Bushmen“ at the South African Museum from the Early Twentieth Century to the Present*, in: Wagner, Wilfried (Hg.): *Rassendiskriminierung, Kolonialpolitik und ethnisch-nationale Identität. Referate des 2. Internationalen Kolonialgeschichtlichen Symposiums 1991 in Berlin, Münster 1992 (Bremer Asien-Pazifik Studien 2)*, S. 417-429.
- Deimel, Claus: *Die Welt als Supermarkt. Bemerkungen zum Konzept einer neuen Dauerausstellung im Weltkulturen-Museum in Frankfurt am Main. Zur Ausstellung „Objekt-Atlas“ (25.01.–16.09.2012)*, in: *Zeitschrift für Ethnologie* 137 (2012) S. 252-257.
- Deliss, Clémentine, Yvette Mutumba: *Ware&Wissen (or the stories you wouldn't tell a stranger)*, Zürich 2014.
- Deliss, Clémentine: *Manifesto für ein Post-Ethnografisches Museum*, in: Endter, Stephanie, Carolin Rothmund (Hgg.): *„Irgendwas zu Afrika“. Herausforderungen der Vermittlung am Weltkulturen Museum Frankfurt am Main*, Bielefeld 2015, S. 64-67.
- Dohm, Katharina, Claire Garnier, Laurent Le Bon, Florence Ostende (Hgg.): *Diorama. Erfindung einer Illusion. Schirn Kunsthalle Frankfurt, Köln 2017.*

- Dowson, T.A., J.D. Lewis-Williams: Myths, Museums and Southern African Rock Art, in: South African Historical Journal 29 (1993), S. 44-60.
- Dubin, Steven C.: Incivilities in Civil(-ized) Places: „Culture Wars“ in Comparative Perspective, in: Sharon Macdonald (Hg.), A Companion to Museum Studies, Chichester 2011 (Blackwell Companions in Cultural Studies 12), S. 477-493.
- Dubow, Saul: A Commonwealth of Knowledge. Science, Sensibility, and White South Africa 1820–2000, Oxford/New York 2006.
- Eckert, Andreas: Tradition – Ethnizität – Nationsbildung. Zur Konstruktion von politischen Identitäten in Afrika im 20. Jahrhundert, in: Archiv für Sozialgeschichte 40 (2000), S. 1-27.
- Engelhard, Jutta: Das neue Rautenstrauch-Joest-Museum. Kulturen der Welt, in: dies., Klaus Schneider (Hgg.): Der Mensch in seinen Welten. Das neue Rautenstrauch-Joest-Museum. Kulturen der Welt, Köln 2010 (Ethnologica N. F. 28), S. 10-14.
- Erll, Astrid, Simone Roggendorf: Kulturgeschichtliche Narratologie. Die Historisierung und Kontextualisierung kultureller Narrative, in: Nünning, Ansgar, Vera Nünning (Hgg.): Neue Ansätze in der Erzähltheorie, Trier 2002 (WVT – Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium 4), S. 73-113.
- Essner, Cornelia: Berlins Völkerkunde-Museum in der Kolonialära. Anmerkungen zum Verhältnis von Ethnologie und Kolonialismus in Deutschland, in: Berlin in Geschichte und Gegenwart. Jahrbuch des Landesarchivs Berlin 1986, S. 65-94.
- Fabian, Johannes: Time and the Other. How Anthropology Makes Its Object, New York 2002 (Nachdruck der Ausgabe von 1983).
- Fehr, Michael: Erzählstrukturen in der Bildenden Kunst. Modelle für museale Erzählformen, in: Natter, Tobias G., Michael Fehr, Bettina Habsburg-Lothringen (Hgg.): Die Praxis der Ausstellung. Über museale Konzepte auf Zeit und Dauer, Bielefeld 2012, S. 121-146.
- Feldman, Jeffrey David: Contact Points. Museums and the Lost Body Problem, in: Edwards, Elizabeth, Chris Gosden, Ruth B. Phillips (Hgg.): Sensible Objects. Colonialism, Museums and Material Culture, Oxford/New York 2006, S. 245-267.

- Fenner, Burkhard: „Eine Sammelstelle für den stofflichen Kulturbesitz der fremden Völker“ – Das Rautenstrauch-Joest-Museum, in: Bechhaus-Gerst, Marianne, Anne-Kathrin Horstmann (Hgg.): Köln und der deutsche Kolonialismus. Eine Spurensuche, Köln 2013, S. 131-137.
- Flierl, Thomas, Hermann Parzinger (Hgg.): Humboldt Forum Berlin. Das Projekt, Berlin 2009.
- Flierl, Thomas, Hermann Parzinger: Humboldt Forum Berlin. Das Projekt – Ortsbestimmung, in: dies. (Hgg.): Humboldt Forum Berlin. Das Projekt, Berlin 2009, S. 8-9.
- Fluck, Winfried: Das kulturelle Imaginäre. Eine Funktionsgeschichte des amerikanischen Romans 1790–1900, Frankfurt am Main 1997.
- Flügel, Katharina: Einführung in die Museologie, Darmstadt 2014 (3. Auflage).
- Förster, Larissa: Den Sammlungen auf den Zahn fühlen. Ein Plädoyer für mehr objekt- und sammlungshistorische Forschung. Positionspapier zum Ausstellungsprojekt „Objektbiografie“ (Humboldt Lab Dahlem, Probe Bühne 6). Enthalten in der pdf-Datei „Projektdossier Objektbiografien“, S. 3-5.
- Förster, Larissa: Introduction, in: Förster, Larissa (Hg.), Transforming Knowledge Orders. Museums, Collections and Exhibitions, Paderborn 2014, S. 7-20.
- Förster, Larissa: Objekte aus deutschen Kolonien im Rautenstrauch-Joest-Museum, in: Bechhaus-Gerst/Horstmann (Hgg.): Köln und der deutsche Kolonialismus, S. 229-236.
- Förster, Larissa: Öffentliche Kulturinstitution, internationale Forschungsstätte und postkoloniale Kontaktzone. Was ist ethno am ethnologischen Museum?, in: Bierschenk, Thomas, Matthias Krings, Carola Lentz (Hgg.): Ethnologie im 21. Jahrhundert, Berlin 2013, S. 189-210.
- Förster, Larissa: Nichts gewagt, nichts gewonnen. Die Ausstellung „Anders zur Welt kommen. Das Humboldt Forum im Schloß. Ein Werkstattblick“, in: Paideuma 56 (2010), S. 241-261.
- Förster, Larissa: Postkoloniale Erinnerungslandschaften. Wie Deutsche und Herero in Namibia des Kriegs von 1904 gedenken, Frankfurt am Main 2010.
- Förster, Larissa: Köln – Berlin – Freiburg. Ethnologische Museen und ihr koloniales Erbe, in: van der Heyden, Ulrich, Joachim Zeller (Hgg.): Kolonialismus hierzulande. Eine Spurensuche in Deutschland, Erfurt 2007, S. 324-327.

- Förster, Larissa (Hg.): Namibia – Deutschland. Eine geteilte Geschichte. Widerstand, Gewalt, Erinnerung; Publikation zur gleichnamigen Ausstellung im Rautenstrauch-Joest-Museum für Völkerkunde der Stadt Köln (07.03. bis 03.10.2004) und im Deutschen Historischen Museum, Berlin (25.11.2004 bis 13.03.2005), Wolfenbüttel 2004 (Ethnologica N.F. 24).
- Foucault, Michel: Andere Räume, in: Barck, Karlheinz, Peter Gente u.a. (Hgg.): AISTHESIS. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essays, Leipzig 1993, S. 34-46.
- Frank, Michael C.: Chronotopoi. *Petermanns Geographische Mitteilungen*, die Ruinen von Simbabwe und die Verzeitlichung des Weltbildes im 19. Jahrhundert, in: Lent, Sebastian, Ferjan Ormeling (Hgg.), Die Verräumlichung des Welt-Bildes. Petermanns Geographische Mitteilungen zwischen ‚explorativer Geographie‘ und der ‚Vermessenheit‘ europäischer Raumphantasien. Beitrag der internationalen Konferenz auf Schloss Friedenstein Gotha, 9.–11. Oktober 2005, Stuttgart 2008 (Friedenstein-Forschungen Band 2), S. 99-111.
- Frank, Michael C.: Kolonialismus und Diskurs. Michel Foucaults „Archäologie“ in der postkolonialen Theorie, in: Kollmann, Susanne, Kathrin Schödel (Hgg.): PostModerne De/Konstruktionen. Ethik, Politik und Kultur am Ende einer Epoche, Münster 2004 (Diskursive Produktionen. Text, Kultur, Gesellschaft 7), S. 139-155.
- Frykman, Maja Povrzanović: From Bounded Cultures to Situated Practices: Exhibiting Commonalities, not Difference, in: Braun, Karl, Claus-Mario Dietrich, Angela Treiber (Hgg.): Materialisierung von Kultur. Diskurse – Dinge – Praktiken, Würzburg 2015, S. 623-628.
- Fyfe, Gordon: Sociology and the Social Aspects of Museums, in: Macdonald, Sharon (Hg.): A Companion to Museum Studies, Chichester 2011 (Blackwell Companions in Cultural Studies 12), S. 33-49.
- Gadamer, Hans-Georg: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Tübingen 1990.
- Gall, Alexander, Helmuth Trischler: Museumsdioramen. Geschichte, Varianten und Potenziale im Überblick, in: dies. (Hgg.): Szenerien und Illusion. Geschichte, Varianten und Potenziale von Museumsdioramen, Göttingen 2016 (Deutsches Museum Abhandlungen und Berichte Neue Folge 32), S. 9-26.

- Garuba, Harry, Sam Raditlhalo: Culture, in: Shepherd, Nick, Steven Robins (Hgg.): New South African Keywords, Johannesburg 2008, S. 35-46.
- Gawarecki, Kathrin, Silke Seybold: Der Vergangenheit kann man nicht entkommen. Eine koloniale Spurensuche im Übersee-Museum Bremen, in: van der Heyden, Ulrich, Joachim Zeller (Hgg.): Kolonialismus hierzulande. Eine Spurensuche in Deutschland, Erfurt 2007, S. 317-323.
- Geary, Christraud M.: Text und Kontext. Zu Fragen der Methodik bei der quellenkritischen Auswertung historischer Photographien aus Afrika, in: Zeitschrift für Kulturaustausch 40 (1990), S. 426-439.
- Geertz, Clifford: Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme, Frankfurt am Main 1983.
- Gissibl, Bernhard: The Nature of German Imperialism. Conservation and the Politics of Wildlife in Colonial East Africa, New York/Oxford 2016.
- Grassi-Museum für Völkerkunde zu Leipzig, Giselher Blesse: Konzeptpapier zu den Ausstellungsabschnitten Süd- und Ostafrika in der Dauerausstellung des Museums für Völkerkunde zu Leipzig. Übersandte Word-Datei. Im Text zitiert als: Konzeptpapier Leipzig.
- Grassi-Museum für Völkerkunde zu Leipzig: Homepage, URL: <http://www.mvl-grassimuseum.de/> (letzter Zugriff: 17.04.2017).
- Grinell, Klas: Nicht-Europa ist kein Ort. Positionspapier zum Ausstellungsprojekt „EuropaTest“ (Humboldt Lab Dahlem, Probebühne 4). Enthalten in der pdf-Datei „Projektdossier EuropaTest“, S. 4-5.
- Groschwitz, Helmut: Und was ist mit Europa? Zur Überwindung der Grenzen zwischen ‚Europa‘ und ‚Außer-Europa‘ in den ethnologischen Sammlungen Berlins, in: Kraus/Noack (Hgg.): Quo vadis, Völkerkundemuseum?, S. 205-225.
- Groschwitz, Helmut: Europa – Eine wirkmächtige Fiktion. Projektbeschreibung zum Ausstellungsprojekt „EuropaTest“ (Humboldt Lab Dahlem, Probebühne 4). Enthalten in der pdf-Datei „Projektdossier EuropaTest“, S. 1-3.
- Groschwitz, Helmut: Begegnungen mit Lebenswelten. Neuverortungen der Sammlung des Rautenstrauch-Joest-Museum, in: Paideuma 60 (2014), S. 247-258.

- Grütters, Monika: Wir feiern, dass eine einzigartige Idee ein Zuhause bekommt. Rede auf dem Richtfest für das Humboldt Forum. 12.06.2015. URL: http://www.monika-gruetters.de/image/inhalte/file/RE_150612_HuFo.pdf (letzter Zugriff: 09.04.2017).
- Grütters, Monika: Ein Türöffner fremder Welten. Rede zur Verleihung des Deutschen Nationalpreises an Neil MacGregor. 11.06.2015. URL: http://www.monika-gruetters.de/image/inhalte/file/RE_150616_Nationalpreis.pdf (letzter Zugriff: 09.04.2017).
- Grütters, Monika: Frei sein können Kunst und Wissenschaft nur, wenn der Staat ihre Freiheiten schützt. Rede im deutschen Bundestag am 29. Januar 2014. Ausschnitt aus dem Protokollband zur 18. Wahlperiode. S. 588-592. URL: http://www.monika-gruetters.de/image/inhalte/file/RE_140129_Haushalt.pdf (letzter Zugriff: 05.12.2015).
- Habsburg-Lothringen, Bettina (Hg.): Dauerausstellungen. Schlaglichter auf ein Format, Bielefeld 2012.
- Haller, Dieter: Die Suche nach dem Fremden. Geschichte der Ethnologie in der Bundesrepublik 1945–1990, Frankfurt am Main 2012.
- Hauptmann, Elke: Debatte über die Zukunft des Linden-Museums, in: Eßlinger Zeitung (31.01.2017), S. 14.
- Hauschild, Thomas: Zur Kritik der postkolonialen Kritik. Spurensuche in Malinowskis ethnologischen Fotografien, in: Fotogeschichte 22 (2002), S. 13-32.
- Henderson, Zoe: Standards for the Curation of Archaeological Material. Some Thoughts on the Issues, in: The South African Archaeological Bulletin 63 (2008), S. 79-82.
- Hess, Sabine: The Poetics and Politics of Exhibiting the Other. Ein einleitender Problemaufriss, in: Braun/Dietrich/Treiber (Hgg.): Materialisierung von Kultur, S. 594-599.
- Himmelheber, Clara: Objektlos, aber nicht gegenstandslos. Die Präsentation von Gegenwart in der Dauerausstellung des Rautenstrauch-Joest-Museums – Kulturen der Welt, in: Elpers, Sophie, Anna Palm (Hgg.): Die Musealisierung der Gegenwart. Von Grenzen und Chancen des Sammelns in kulturhistorischen Museen, Bielefeld 2014, S. 165-176.
- Hobsbawm, Eric (Hg.): The Invention of Tradition, Cambridge u.a. 2008 (16. Auflage).

Hoins, Katharina, Felicitas von Malinckrodt (Hgg.): Macht. Wissen. Teilhabe. Sammlungsinstitutionen im 21. Jahrhundert, Bielefeld 2015.

Humboldt Lab Dahlem: „Projektdossier EuropaTest“ (pdf-Datei), URL: [http://humboldt-lab.de/projektarchiv/probeuebuehne-4/europatest/teaser/index.html@tx_hfprjdoc_prjpdf\[action\]=download&tx_hfprjdoc_prjpdf\[controller\]=Project&cHash=4d03177d7a22e4304ad120221d078239](http://humboldt-lab.de/projektarchiv/probeuebuehne-4/europatest/teaser/index.html@tx_hfprjdoc_prjpdf[action]=download&tx_hfprjdoc_prjpdf[controller]=Project&cHash=4d03177d7a22e4304ad120221d078239) (letzter Zugriff: 01.02.2020)

Humboldt-Lab Dahlem: „Projektdossier Objektbiografien“ (pdf-Datei), URL: [http://humboldt-lab.de/projektarchiv/probeuebuehne-6/objektbiografien/teaser/index.html@tx_hfprjdoc_prjpdf\[action\]=download&tx_hfprjdoc_prjpdf\[controller\]=Project&cHash=4d03177d7a22e4304ad120221d078239](http://humboldt-lab.de/projektarchiv/probeuebuehne-6/objektbiografien/teaser/index.html@tx_hfprjdoc_prjpdf[action]=download&tx_hfprjdoc_prjpdf[controller]=Project&cHash=4d03177d7a22e4304ad120221d078239) (letzter Zugriff: 01.02.2020).

Hüncke, Anna: Die Tourist Bubble des San-Projekts „Treesleeper Camp“ in Tsintsabis, Namibia, in: Schnepel, Burkhard, Felix Girke, Eva Maria Knoll (Hgg.): Kultur *all inclusive*. Identität, Tradition und Kulturerbe im Zeitalter des Massentourismus, Bielefeld 2013, S. 217-244.

Hund, Wulf D. (Hg.): Entfremdete Körper. Rassismus als Leichenschändung, Bielefeld 2009.

Hund, Wulf D.: Die Körper der Bilder der Rassen. Wissenschaftliche Leichenschändung und rassistische Entfremdung, in: ders. (Hg.): Entfremdete Körper. Rassismus als Leichenschändung, Bielefeld 2009, S. 13-79.

Initiative No Humboldt 21: Resolution – Moratorium für das Humboldt Forum im Berliner Schloss, URL: <http://www.no-humboldt21.de/resolution/> (letzter Zugriff: 01.02.2020).

International Council of Museums (ICOM): ICOM Statutes, URL: http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Statuts/2017_ICOM_Statutes_EN.pdf (letzter Zugriff: 17.06.2018).

Jacobs, Raoul: Mandat und Treuhand im Völkerrecht, Göttingen 2004.

Kamel, Susan, Christine Gerbich (Hgg.): Experimentierfeld Museum. Internationale Perspektiven auf Museum, Islam und Inklusion, Bielefeld 2014.

Karentzos, Alexandra: Postkoloniale Kunstgeschichte. Revisionen von Musealisierung, Kanonisierungen, Repräsentationen, in: Reuter, Julia,

- Alexandra Karentzos (Hgg.): Schlüsselwerke der Postcolonial Studies, Wiesbaden 2012, S. 249-266.
- Kaschuba, Wolfgang: Aufgeklärter Kolonialismus: eine heilbare Schizophrenie?, in: ZfK – Zeitschrift für Kulturwissenschaft 1: Der Preis der Wissenschaft (2015), S. 102-104.
- Kaschuba, Wolfgang: „Turns“ und „Tunes“. Zur Historizität ethnologischen Wissens. Hier zitiert nach der auf der Homepage Kaschubas einsehbaren Version: URL: <https://www.euroethno.hu-berlin.de/de/institut/personen/kaschuba/literatur/turns-und-tunes> (letzter Zugriff: 01.02.2020).
- Kaschuba, Wolfgang: Humboldt Forum: Europa und der Rest der Welt?, in: Flierl/Parzinger (Hgg.): Humboldt Forum Berlin, S. 144-145.
- Kasfir, Sidney Littlefield: Cast, Miscast. The Curator's Dilemma, in: African Arts 30 (1997), S. 1, 4, 6, 8, 9, 93.
- Kassner, Jens: Wir und die Aliens. Blog-Beitrag vom 30. Januar 2016. URL: <http://www.jens-kassner.de/leipzig/wir-und-die-aliens/> (letzter Zugriff: 01.02.2020).
- Kazeem, Belinda, Charlotte Martinz-Turek, Nora Sternfeld (Hgg.): Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien, Wien 2009.
- Kazeem, Belinda: Die Zukunft der Besitzenden. Oder fortwährende Verstrickungen in neokoloniale Argumentationsmuster, in: dies./Martinz-Turek/Sternfeld (Hgg.): Das Unbehagen im Museum, S. 43-59.
- Kiesel, Alexander-Ferdinand: Museum, Objekt, Ausstellung. Ansätze einer Analyse der Darstellung indigener Kulturen in Südafrika, unveröffentlichte Master-Arbeit, Konstanz 2012.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara: Objects of Ethnography, in: Karp, Ivan, Steven D. Lavine (Hgg.): Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display, Washington u.a. 1991, S. 386-443.
- Klein, Christian, Matías Martínez (Hgg.): Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens, Stuttgart/Weimar 2009.
- Knorr, Alexander: Ethnologische Dioramen, in: Gall/Trischler (Hgg.): Szenerien und Illusion, S. 415-427.

- Knüpfer, Lisa: ‚Contact Zones‘ im Museum. Aushandlungsprozesse zwischen Ikuku Berlin und dem Ethnologischen Museum Berlin, in: von Bose, Friedrich, Kerstin Poehls u.a. (Hgg.): Museum^x. Zur Neuvermessung eines mehrdimensionalen Raumes, Berlin 2012, S. 101-113.
- Kohl, Karl-Heinz: Die Zukunft der Ethnologie liegt in ihrer Vergangenheit. Plädoyer für das ethnologische Archiv, in: Bierschenk/Krings/Lentz (Hgg.): Ethnologie im 21. Jahrhundert, S. 131-146.
- Kohl, Karl-Heinz: Leo Frobenius und sein Frankfurter Institut, in: Zimmerer, Jürgen (Hg.): Kein Platz an der Sonne. Erinnerungsorte der deutschen Kolonialgeschichte, Frankfurt am Main 2013, S. 387-405.
- Kohl, Karl-Heinz: Ethnologie – die Wissenschaft vom kulturell Fremden. Eine Einführung, München 2012 (3. Auflage).
- Kohl, Karl-Heinz: Was wird aus dem Humboldt Forum? Überlegungen zum ethnologischen Museum, in: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken 63 (2009), S. 455-460.
- König, Viola: Zeigt endlich alles! Warum nur ein radikales Konzept das Humboldt Forum noch retten kann, in: Die Zeit Nr. 18 (26.04.2018), S. 42.
- König, Viola: Renaming Ethnographic Museums. Implications and Strategies for the Presentation of the Collections: the Example of the Humboldt Forum Berlin, in: Museumskunde 81 (2016), S. 80-86.
- König, Viola: Die Konzeptdebatte, in: dies./Scholz (Hgg.): Humboldt Forum, S. 13-62.
- König, Viola: ‚Welten in Bewegung‘: Das Ethnologische Museum im Humboldt Forum, in: Stiftung Preußischer Kulturbesitz (Hg.): Das Humboldt Forum im Berliner Schloss, S. 82-97.
- König, Viola: Die Idee des Humboldt Forums auf dem Schloßplatz in Berlin, in: Paideuma 54 (2008), S. 245-251.
- König, Viola, Andrea Scholz (Hgg.): Humboldt Forum. Der lange Weg 1999–2012, Berlin 2012 (Baessler-Archiv 59).
- Korff, Gottfried: Dimensionen der Dingbetrachtung. Versuch einer museumskundlichen Sichtung, in: Hartmann, Andreas, Peter Höher, Christiane Cantauw, Uwe Meiners, Silke Meyer (Hgg.): Die Macht der Dinge. Symbolische Kommunikation und kulturelles Handeln. Festschrift für Ruth-E. Mohrmann, Münster 2011, S. 11-26.

- Korff, Gottfried: Speicher und/oder Generator. Zum Verhältnis von Deponieren und Exponieren im Museum, in: ders.: Museumsdinge. Deponieren – Exponieren, Köln 2007 (2., ergänzte Auflage), S. 167-178.
- Korff, Gottfried: Fremde (der, die, das) und das Museum, in: ders.: Museumsdinge, S. 146-154.
- Korff, Gottfried, Martin Roth (Hgg.): Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik, Frankfurt am Main/New York 1990.
- Koschorke, Albrecht: Ähnlichkeit. Valenzen eines post-postkolonialen Konzepts, in: Bhatti, Anil, Dorothee Kimmich (Hgg.): Ähnlichkeit. Ein kulturtheoretisches Paradigma, Konstanz 2015, S. 35-45.
- Koschorke, Albrecht: Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie, Frankfurt am Main 2012.
- Kramer, Dieter: Ethnologie im Zentrum. Überlegungen zur Relevanz ethnologischer Museen am Beispiel des Vorschlags der Verlagerung der Berliner Völkerkundlichen Sammlungen auf den Berliner Schlossplatz, in: Kraus, Michael, Mark Münzel (Hgg.): Museum und Universität in der Ethnologie, Bamberg 2003, S. 117-128.
- Kraus, Michael, Karoline Noack (Hgg.): Quo vadis, Völkerkundemuseum? Aktuelle Debatten zu ethnologischen Sammlungen in Museen und Universitäten, Bielefeld 2015.
- Kraus, Michael, Mark Münzel (Hgg.): Museum und Universität in der Ethnologie, Bamberg 2003.
- Kraus, Michael, Mark Münzel (Hgg.): Zur Beziehung zwischen Universität und Museum in der Ethnologie, Marburg 2000.
- Kraus, Michael: Quo vadis, Völkerkundemuseum? Eine Einführung, in: Kraus/Noack (Hgg.): Quo vadis, Völkerkundemuseum?, S. 7-37.
- Kraus, Michael: Abwehr und Verlangen? Anmerkungen zur Exotisierung ethnologischer Museen, in: Kraus/Noack (Hgg.): Quo vadis, Völkerkundemuseum?, S. 227-253.
- Kravagna, Christian: Vom ethnologischen Museum zum unmöglichen Kolonialmuseum, in: ZfK – Zeitschrift für Kulturwissenschaft 1: Der Preis der Wissenschaft (2015). S. 95-100.

- Kravagna, Christian, Konserven des Kolonialismus. Die Welt im Museum, in: Transversal. Multilingual Webjournal (07/2008), URL: <http://eipcp.net/transversal/0708/kravagna/de> (letzter Zugriff: 01.02.2020).
- Laely, Thomas: Museum als ethnologische Methode? Zeitgeschuldete Betrachtungen, in: Hahn, Hans-Peter (Hg.): Ethnologie und Weltkulturenmuseum. Positionen für eine offene Weltsicht, Berlin 2017, S. 175-210.
- Lane, Paul: Breaking the Mould? Exhibiting Khoisan in Southern African Museums, in: Anthropology Today 12 (1996), S. 3-10.
- Laukötter, Anja: Von der „Kultur“ zur „Rasse“ – vom Objekt zum Körper? Völkerkundemuseen und ihre Wissenschaften zu Beginn des 20. Jahrhunderts, Bielefeld 2007.
- Laukötter, Anja: Das Völkerkundemuseum, in: Geisthövel, Alexa, Habbo Knoch (Hgg.): Orte der Moderne. Erfahrungswelten des 19. und 20. Jahrhunderts, Frankfurt am Main 2005, S. 218-227.
- Lepenes, Wolf: Abschied vom intellektuellen Kolonialismus, in: Flierl/Parzinger (Hgg.): Humboldt Forum Berlin, S. 172-173.
- Lewis-Williams, David: San Rock Art. A Jacana Pocket Guide, Johannesburg 2011.
- Lidchi, Henrietta: Where Objects Unfold their Aura. New Galleries at the Rautenstrauch-Joest-Museum, in: Paideuma 60 (2014), S. 231-245.
- Linden-Museum Stuttgart: Zur Funktion und Zusammensetzung des ABRAC, URL: <http://www.lindenmuseum.de/ueber-uns/hinter-den-kulissen/> (letzter Zugriff: 01.02.2020).
- Macdonald, Sharon: Nationale, postnationale, transkulturelle Identitäten und das Museum, in: Rosmarie Beier (Hg.), Geschichtskultur in der Zweiten Moderne, Frankfurt am Main 2000, S. 123-147.
- MacGregor, Neil: Es gibt nicht die eine Geschichte. Sondern es sind viele Geschichten, die zählen. Eine Antwort an die Kritiker des Berliner Humboldt Forums, in: Die Zeit Nr. 14 (28.03.2018), S. 45.
- MacKenzie, John M.: Museums and Empire. Natural History, Human Cultures and Colonial Identities, Manchester 2010.
- Mandela, Nelson: Long Walk to Freedom. Autobiography of Nelson Mandela, Boston 1994.

- Mangold, Ijoma, Tobias Timm: „Geraubte Dinge werden wir zurückgeben“. Interview mit Monika Grütters und Hermann Parzinger, in: Die Zeit Nr. 18 (26.04.2018), S. 43.
- Martinz-Turek, Charlotte: Folgenreiche Unterscheidungen. Über Storylines im Museum, in: dies., Monika Sommer-Sieghart (Hgg.): Storyline. Narrationen im Museum, Wien 2009 (Schnittpunkt. Ausstellungstheorie & Praxis 2), S. 15-29.
- Mauksch, Stefanie, Ursula Rao: Vom Wissen der Objekte. Auf der Suche nach reflexiven Ausstellungskonzepten in der Ethnologie, in: Hoins, Katharina, Felicitas von Malinckrodt (Hgg.): Macht. Wissen. Teilhabe. Sammlungsinstitutionen im 21. Jahrhundert, Bielefeld 2015, S. 109-125.
- McGregor Museum Kimberley, Homepage, Bereich About Us, URL: <http://www.museumsonc.co.za/aboutus/depts/depts.html> (letzter Zugriff: 01.02.2020).
- McGregor Museum Kimberley, Homepage, Bereich Home, URL: <http://www.museumsonc.co.za/home.html> (letzter Zugriff: 01.02.2020).
- McGregor, JoAnn, Lyn Schumaker: Heritage in Southern Africa. Imagining and Marketing Public Culture and History, in: Journal of Southern African Studies 32 (2006), S. 649-665.
- Melber, Henning (Hg.): Genozid und Gedenken. Namibisch-deutsche Geschichte und Gegenwart, Frankfurt am Main 2005.
- Merryman, John Henry: The Public Interest in Cultural Property, in: California Law Review 77 (1989), S. 339-364.
- Mlambo, Alois N.: A History of Zimbabwe, Cambridge 2014.
- Modest, Wayne: Ethnografische Museen. Spannungslinien, in: Habsburg-Lothringen, Bettina (Hg.): Dauerausstellungen. Schlaglichter auf ein Format, Bielefeld 2012, S. 81-90.
- Moodley, Shiona: Rock Art and National Identity. A Museum Perspective, in: SAMAB Bulletin 32 (2006), S. 85-87.
- Morris, David: Rock Art as Source and Resource. Research and Responsibility towards Education, Heritage and Tourism, in: South African Historical Journal 49 (2003), S. 193-206.

- Müller, Michael: Zeigen, was Berlin zur Weltstadt macht. Michael Müllers Konzept fürs Humboldtforum, Der Tagesspiegel (14.03.2015), URL: <http://www.tagesspiegel.de/kultur/michael-muellers-konzept-fuers-humboldtforum-zeigen-was-berlin-zur-weltstadt-macht/11502460.html> (letzter Zugriff: 01.02.2020).
- Müller-Wirth, Moritz: Gesucht wird: Eine Revolution, in: Die Zeit Nr. 18 (26.04.2018), S. 42.
- Münzel, Mark: Das Frankfurter Völkerkundemuseum und universitäre Konzepte in den 60er und 70er Jahren, in: Kohl, Karl-Heinz, Editha Platte (Hgg.): Gestalter und Gestalten. 100 Jahre Ethnologie in Frankfurt am Main, Frankfurt am Main/Basel 2006, S. 187-213.
- Muttenthaler, Roswitha, Regina Wonisch: Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen, Bielefeld 2006.
- Nettleton, Anita: Arts and Artifacts. Hierarchies of Material Culture, in: South African Historical Journal 29 (1993), S. 61-75.
- Noero, Joseph: Museum Design at the Turn of an Era. The Example of South Africa, in: Hans-Martin Hinz (Hg.): Das Museum als Global Village. Versuch einer Standortbestimmung am Beginn des 21. Jahrhunderts, Frankfurt am Main 2001, S. 101-112.
- Osterhammel, Jürgen: ‚Peoples without History‘ in British and German Historical Thought, in: Stuchtey, Benedikt, Peter Wende (Hgg.): British and German Historiography 1750–1950. Traditions, Perceptions, and Transfers, Oxford 2000, S. 265-287.
- Osterhammel, Jürgen: Die Entzauberung Asiens. Europa und die asiatischen Reiche im 18. Jahrhundert, München 2010 (1. Auflage in der Beck’schen Reihe).
- Osterhammel, Jürgen: Kulturelle Grenzen in der Expansion Europas, in: ders. (Hg.): Geschichtswissenschaft jenseits des Nationalstaats. Studien zu Beziehungsgeschichte und Zivilisationsvergleich, Göttingen 2001 (Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft 147), S. 203-239.
- Osterhammel, Jürgen: Wissen als Macht. Deutungen interkulturellen Nichtverstehens bei Tzvetan Todorov und Edward Said, in: ders. (Hg.): Geschichtswissenschaft jenseits des Nationalstaats. Studien zu

- Beziehungsgeschichte und Zivilisationsvergleich, Göttingen 2001 (Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft 147), S. 240-265.
- Ouzman, Sven: The Beauty of Letting Go... Fragmentary Museums and Archaeologies of Archive, in: Edwards, Elizabeth, Chris Gosden, Ruth B. Phillips (Hgg.): Sensible Objects. Colonialism, Museums and Material Culture, Oxford/New York 2006, S. 269-301.
- Parzinger, Hermann, Claudia Lux, Christoph Marksches: Humboldt Forum – das integrative Grundkonzept, in: Flierl/Parzinger (Hgg.): Humboldt Forum Berlin, S. 18-22.
- Parzinger, Hermann: From Völkerkundemuseum to the Humboldt Forum. Changes in Perceptions, Concepts and Strategies, in: Museumskunde 81 (2016), S. 14-19.
- Pedersen, Susan: The Meaning of the Mandate System. An Argument, in: Geschichte und Gesellschaft 32 (2006), S. 560-582.
- Penny, H. Glenn: Die Welt im Museum. Räumliche Ordnung, globales Denken und Völkerkundemuseen im ausgehenden 19. Jahrhundert, in: Schröder, Iris, Sabine Höhler (Hgg.): Welt-Räume. Geschichte, Geographie und Globalisierung seit 1900, Frankfurt am Main 2004, S. 74-99.
- Penny, H. Glenn: Objects of Culture. Ethnology and Ethnographic Museums in Imperial Germany, Chapel Hill 2002.
- Pieper, Katrin: Resonanzräume. Das Museum im Forschungsfeld Erinnerungskultur, in: Baur(Hg.), Museumsanalyse, S. 187-212.
- Pinto, Lourenco Casimiro: „We are who we are because of who we where“. The Origins Centre and the ‚Bushmen’s‘ Legacy, unveröffentlichte Honours-These, Johannesburg 2009.
- Plankensteiner, Barbara: The Making of... Genese und Rezeption einer Benin-Ausstellung, in: Kazeem/Martinz-Turek/Sternfeld (Hgg.): Das Unbehagen im Museum, S. 193-216.
- Pomian, Krzysztof: Der Ursprung des Museums: Vom Sammeln, Berlin 1998 (2. Auflage).
- Pratt, Mary Louise: Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation, London 1992.

- Raabe, Eva Ch.: Bild und Bilder als Weg zur Erkenntnis. Sehen und Lesen im Museum, in: Kraus, Michael, Mark Münzel (Hgg.): Museum und Universität in der Ethnologie, Bamberg 2003, S. 43-55.
- Rassool, Ciraj: The Rise of Heritage and the Reconstitution of History in South Africa, in: Kronos 26 (2000), S. 1-21.
- Rassool, Ciraj, Leslie Witz: South Africa: A World in One Country. Moments in International Tourist Encounters with Wildlife, the Primitive and the Modern, in: Cahiers d'Études Africaines 36 (1996), S. 335-371.
- Rehling, Andrea, Universalismen und Partikularismen im Widerstreit. Zur Genese des UNESCO-Welterbes, in: Zeithistorische Forschungen 8 (2011), S. 414-436.
- Rempe, Martin: Fit für den Weltmarkt in fünf Jahren? Die Modernisierung der senegalesischen Erdnusswirtschaft in den 1960er Jahren, in: Büschel, Hubertus, Daniel Speich (Ggg.): Entwicklungswelten. Globalgeschichte der Entwicklungszusammenarbeit, Frankfurt (Main)/New York 2009 (Globalgeschichte 6), S. 241-273.
- Republic of South Africa, National Heritage Resources Act, URL: <http://www.dac.gov.za/sites/default/files/Legislations%20Files/a25-99.pdf> (letzter Zugriff: 01.02.2020).
- Riegel, Henrietta: Into the Heart of Irony. Ethnographic Exhibitions and the Politics of Difference, in: Macdonald, Sharon, Gordon Fyve (Hgg.): Theorizing Museums. Representing Identity and Diversity in a Changing World, Oxford/Cambridge (Mass.) 1996, S. 83-104.
- Rietberg, Jacob: (Never) again. Eine museumsanalytische Betrachtung transnationalen Erinnerns an den Völkermord in Ruanda entlang der Ausstellungen im Kigali Genocide Memorial und dem Mémorial de la Shoah in Paris, unveröffentlichte Masterarbeit, Konstanz 2015.
- Rimmele, Marius, Bernd Stiegler: Visuelle Kulturen/Visual Culture. Zur Einführung, Hamburg 2012.
- Rodatus, Verena, Margareta von Oswald: Erprobte Methoden, neue Kollaborationen und veränderte Blickrichtungen. Projektbeschreibung zum Ausstellungsprojekt „Objektbiografie“ (Humboldt Lab Dahlem, Probehühne 6). Enthalten in der pdf-Datei „Projektdossier Objektbiografien“, S. 1-3.

- Said, Edward: *Orientalismus*, Frankfurt am Main 2010 (2. Auflage).
- Sarreiter, Regina: *Activate Facts! Von sprechenden Tatsache*, in: Griesser, Martina u. a.: *Gegen den Stand der Dinge. Objekte in Museen und Ausstellungen*, Wien 2016, S. 115-127.
- Schindlbeck, Markus: *Das Humboldt Forum im Schloss oder „Anders zur Welt kommen“*. Eine Ausstellung als Werkstattblick, in: König, Viola, Andrea Scholz (Hgg.): *Humboldt Forum. Der lange Weg 1999–2012*, Berlin 2012 (Baessler-Archiv 59), S. 95-102.
- Schindlbeck, Markus: *Einleitung zur neuen Rubrik: Ausstellungsbesprechungen*, in: *Zeitschrift für Ethnologie* 137 (2012), S. 239-240.
- Schmidt-Linsenhoff, Viktoria: *Institutionelle Selbstkritik und visueller Diskurs. Ästhetische Effekte in der Neuauftellung des Rautenstrauch-Joest-Museums*. In: *Paideuma* 60 (2014), S. 259-272.
- Scholz, Andrea: *Das Humboldt Lab Dahlem*. Experimentelle Freiräume auf dem Weg zum *Humboldt Forum*, in: Kraus/Noack (Hgg.): *Quo vadis, Völkerkundemuseum?*, S. 277-296.
- Scholze, Jana: *Kultursemiotik. Zeichenlesen in Ausstellungen*, in: Baur (Hg.): *Museumsanalyse*, S. 121-148.
- Scholze, Jana: *Medium Ausstellung. Lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin, Bielefeld* 2004.
- Schorch, Philipp, Noelle M.K.Y. Kahanu: *Anthropology's Interlocutors. Hawai'i Speaking Back to Ethnographic Museums in Europe*, in: *ZfK – Zeitschrift für Kulturwissenschaft* 1: *Der Preis der Wissenschaft* (2015), S. 110-113.
- Schröder, Iris, Sabine Höhler (Hgg.): *Welt-Räume. Geschichte, Geographie und Globalisierung seit 1900*, Frankfurt am Main 2004.
- Schröder, Iris: *Das Wissen von der ganzen Welt. Globale Geographien und räumliche Ordnungen Afrikas und Europas, 1790–1870*, Paderborn u.a. 2011.
- Shepherd, Nick: *Heritage*, in: ders., Steven Robins (Hgg.): *New South African Keywords*, S. 116-128.
- Shepherd, Nick: *State of the Discipline. Science, Culture and Identity in South African Archaeology, 1870–2003*, in: *Journal of Southern African Studies* 29 (2003), S. 823-844.

- Shepherd, Nick: The Politics of Archaeology in Africa, in: Annual Review of Anthropology 31 (2002), S. 189-209.
- Simms, S. Jordan: A Polluting Concept of Culture. Native Artefacts Contaminated with Toxic Preservatives, in: International Journal of Heritage Studies 11 (2005), S. 327-339.
- Skotnes, Pippa, The Politics of Bushman Representations, in: Landau, Paul S., Deborah D. Kaspin (Hgg.): Images and Empires. Visuality in Colonial and Postcolonial Africa, Berkeley 2002, S. 253-274.
- Snoep, Nanette Jacomijn: „From Paris to Berlin and Back. 15 Years of Debate on What a Twenty-First Century Museum of World Cultures Could be“ or Some Personal Thoughts of a Newly Arrived Museum Director in Germany, in: Museumskunde 81 (2016), S. 106-109.
- Speitkamp, Winfried: Afrika, in: Wodianka, Stephanie, Juliane Ebert (Hgg.): Metzler Lexikon moderner Mythen. Figuren, Konzepte, Ereignisse, Stuttgart/Weimar 2014, S. 5-9.
- Steinkrüger, Jan-Erik: Thematisierte Welten. Über Darstellungspraxen in Zoologischen Gärten und Vergnügungsparks, Bielefeld 2013.
- Stelzig, Christine: Afrika am Museum für Völkerkunde zu Berlin 1873–1919. Aneignung, Darstellung und Konstruktion eines Kontinents, Herbolzheim 2004.
- Sternfeld, Nora: Aufstand der unterworfenen Wissensarten. Museale Gegenerzählungen, in: Martinz-Turek/Sommer-Sieghart (Hgg.): Storyline, S. 30-56.
- Sternfeld, Nora: Erinnerung als Entledigung. Transformismus im Musée du quai Branly in Paris, in: Kazeem, Belinda, Charlotte Martinz-Turek, Nora Sternfeld (Hgg.): Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien, Wien 2009, S. 61-75.
- Stiftung Preußischer Kulturbesitz (Hg.): Prinzip Labor. Museumsexperimente im Humboldt Lab Dahlem, Berlin 2015.
- Stiller, Michael, Michaela Grein: Die Dioramen der neuen Afrika-Ausstellung, in: Tendenzen 2011 – Jahrbuch XIX Übersee-Museum Bremen, S. 123-150.
- Stiller, Michael: Die Rolle der Nationalparks Afrikas für den Naturschutz und den Tourismus, in: Tendenzen 2011 – Jahrbuch XIX Übersee-Museum Bremen, S. 93-104.

- Stoecker, Holger: Knochen im Depot. Namibische Schädel in anthropologischen Sammlungen aus der Kolonialzeit, in: Zimmerer, Jürgen (Hg.): Kein Platz an der Sonne, S. 442-457.
- Suhrbier, Mona: Lastenverteilung. Zum Verhältnis von Museum, Universität und Kunst nach der Krise der ethnographischen Repräsentation, in: Kraus/Noack (Hgg.): Quo vadis, Völkerkundemuseum?, S. 93-109.
- Sullivan, Lynne P., Childs, Terry S.: Curating Archaeological Collections. From the Field to the Repository, Walnut Creek 2003.
- Tauschek, Markus: Kulturerbe. Eine Einführung, Berlin 2013.
- Tchibozo, Romuald: Fehlende Objekte und wissenschaftliche Zusammenarbeit: der Fall der Bocios. Positionspapier zum Ausstellungsprojekt „Objektbiografie“ (Humboldt Lab Dahlem, Probebühne 6). Enthalten in der pdf-Datei „Projektdossier Objektbiografien“, S. 5-7.
- Thiemeyer, Thomas: Deutschland postkolonial. Ethnologische und genealogische Erinnerungskultur, in: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken 70 (2016), S. 33-45.
- Thiemeyer, Thomas: Inszenierung, in: Gfrereis, Heike, Thomas Thiemeyer, Bernhard Tschofen (Hgg.): Museen verstehen. Begriffe der Theorie und Praxis, Göttingen 2015 (Marbacher Schriften. Neue Folge 11), S. 45-62.
- Thiemeyer, Thomas: Simultane Narrationen – Erzählen im Museum, in: Strohmaier, Alexandra (Hg.): Kultur – Wissen – Narration. Perspektiven transdisziplinärer Erzählforschung für die Kulturwissenschaften, Bielefeld 2013, S. 479-488.
- Thiemeyer, Thomas: Die Sprache der Dinge. Museumsobjekte zwischen Zeichen und Erscheinung, in: Museen für Geschichte (Hgg.): Online-Publikation der Beiträge des Symposiums „Geschichtsbilder im Museum“ im Deutschen Historischen Museum Berlin, Februar 2011. URL: http://www.museenfuergeschichte.de/downloads/news/Thomas_Thiemeyer-Die_Sprache_der_Dinge.pdf (letzter Zugriff: 17.04.2017).
- Thiemeyer, Thomas: Geschichtswissenschaft. Das Museum als Quelle, in: Baur (Hg.): Museumsanalyse, S. 73-94.
- Übersee-Museum Bremen: Einführungstext Afrika, in: Übersee-Museum Bremen. Museumsführer, S. 70.

- Übersee-Museum Bremen: Objektbeschreibung „Geparden-Diorama“, in: Übersee-Museum Bremen. Museumsführer, S. 77.
- Übersee-Museum Bremen: Objektbeschreibung „Looking for Grace“, in: Übersee-Museum Bremen: Museumsführer, S. 80.
- University of Cape Town: Forschungsinitiative „Archive and Public Culture“, URL: <http://www.apc.uct.ac.za/> (letzter Zugriff: 01.02.2020).
- University of Pretoria: Museum Types, ohne weitere Angaben.
- von Bose, Friedrich: Das Humboldt Forum. Eine Ethnografie seiner Planung, Berlin 2016.
- von Bose, Friedrich: Die Macht der Dinge. Zur Beharrlichkeit musealer Ordnungen, in: Griesser, Martina u. a.: Gegen den Stand der Dinge. Objekte in Museen und Ausstellungen, Wien 2016, S. 99-113.
- von Bose, Friedrich: Im Schaudapot. Die museale Ordnung von innen heraus anfechten, in: von Bose/ Poehls u.a. (Hgg.): Museum^x, S. 152-164.
- von Bose, Friedrich: The Making of Berlin's Humboldt Forum. Negotiating History and the Cultural Politics of Place, in: Darkmatter Journal (November 2013). URL: [http://www.darkmatter101.org/site/2013/11/18/the-making-of-berlin%E2%80%99s-Humboldt Forum-negotiating-history-and-the-cultural-politics-of-place/](http://www.darkmatter101.org/site/2013/11/18/the-making-of-berlin%E2%80%99s-Humboldt-Forum-negotiating-history-and-the-cultural-politics-of-place/) (letzter Zugriff: 10.04.2017).
- Weitin, Thomas, Burkhardt Wolf (Hgg.): Gewalt der Archive. Studien zur Kulturgeschichte der Wissensspeicherung, Konstanz 2012).
- Weltkulturen Museum Frankfurt: Überblick über die Abfolge der jährlichen Themen-Ausstellungen, URL: <http://www.weltkulturenmuseum.de/de/ausstellungen/archiv/8083> (letzter Zugriff: 01.02.2020).
- Wessler, Adelheid: Von Lebendabgüssen, Heimatmuseen und Cultural Villages. Museale Repräsentationen des Selbst und des Anderen im (De-)Kolonisierungsprozess Namibias, Diss. Köln 2007, URL: kups.ub.uni-koeln.de/2149/1/Museen_Namibia.pdf (letzter Zugriff: 01.02.2020).
- Wimmer, Andreas: Die Pragmatik der kulturellen Produktion. Anmerkungen zur Ethnozentrismusproblematik aus ethnologischer Sicht, in: Brocker, Manfred,

- Heino Heinrich Nau (Hgg.): Ethnozentrismus. Möglichkeiten und Grenzen des kulturellen Dialogs, Darmstadt 1997, S. 120-140.
- Wissenschaftliche Dienste – Deutscher Bundestag: Der Aufstand der Herero und Nama in Deutsch-Südwestafrika (1904-1908). Völkerrechtliche Implikationen und haftungsrechtliche Konsequenzen, URL: <https://www.bundestag.de/blob/478060/28786b58a9c7ae7c6ef358b19ee9f1f0/wd-2-112-16-pdf-data.pdf> (letzter Aufruf: 01.02.2020).
- Witz, Leslie: Transforming Museums on Postapartheid Tourist Routes, in: Karp, Ivan, Corinne A. Kratz, Lynn Szwaja, Tomás Ybarra-Frausto (Hgg.): Museum Frictions. Public Cultures/Global Transformations, Durham and London 2006, S. 107-134.
- Wright, John: Heritage as Feel-Good History, in: The Digging Stick 30 (2) (2013), S. 1-2.
- Young, James: Cultures and the Ownership of Archaeological Finds, in: Scarre, Chris, Scarre, Geoff (Hgg.): The Ethics of Archaeology. Philosophical Perspectives on Archaeological Practice, Cambridge 2006, S. 15-31.
- Zeit-Online: Bundestagspräsident Lammert nennt Massaker an Herero Völkermord, Die Zeit (08.07.2015), URL: <https://www.zeit.de/politik/deutschland/2015-07/herero-nama-voelkermord-deutschland-norbert-lammert-joachim-gauck-kolonialzeit> (letzter Aufruf: 01.02.2020).
- Zeller, Joachim: „Ombepera i Koza – Die Kälte tötet mich“. Zur Geschichte des Konzentrationslagers in Swapokmund, in: Zimmerer/Zeller (Hgg.): Völkermord in Deutsch-Südwestafrika, S. 64-79.
- Zimmerer, Jürgen, Joachim Zeller (Hgg.): Völkermord in Deutsch-Südwestafrika. Der Kolonialkrieg (1904–1908) in Namibia und seine Folgen, Berlin 2003.
- Zimmerer, Jürgen: Kolonialismus und kollektive Identität. Erinnerungsorte der deutschen Geschichte, in: ders. (Hg.): Kein Platz an der Sonne. Erinnerungsorte der deutschen Kolonialgeschichte, Frankfurt am Main 2013, S. 9-37.
- Zimmerer, Jürgen: Krieg, KZ und Völkermord in Südwestafrika. Der erste deutsche Genozid, in: Zimmerer/Zeller (Hgg.): Völkermord in Deutsch-Südwestafrika, S. 45-63.

Zimmerman, Andrew: Ethnologie im Kaiserreich. Natur, Kultur und „Rasse“ in Deutschland und seinen Kolonien, in: Conrad, Sebastian, Jürgen Osterhammel (Hgg.): Das Kaiserreich transnational. Deutschland in der Welt 1871–1914, Göttingen 2004, S. 191-212.

Zimmerman, Andrew: Anthropology and Antihumanism in Imperial Germany, Chicago 2001.

Verwendete Interviews

Expertengespräch mit Giselher Blesse am 16. März 2016 (im Text zitiert als ‚Expertengespräch Blesse‘).

Anhang

A.1 Expertengespräche: Grundfragen zum Thema „Museen und Kolonialismus“ in Deutschland und Südafrika

A.1.1 Grundlage für die Expertengespräche in Südafrika: List of Questions on Ethnographic “Museums and Colonialism”

- 1) What is your academic field? Why are you interested in museums and exhibitions? Do you have particular interest in the representation of a specific field/group? (Since when) Do you work with museums? (ethnologic/archaeologic/anthropologic)
- 2) Do you think that museums and exhibitions are proper institutions for the representation of different peoples and ,culture(s)’? → What is the idea behind the presentation of historical and cultural artifacts in your institution/in museums in South Africa? What influence do political, academic and social conditions have on the representation of specific social groups? What does it tell about South African culture(s) and the relation between them? What role do the claims of indigenous groups play? Which influence do indigenous groups have in regard to their (public and scientific) representation?
- 3) Who is the relevant public? For whom are museums in South Africa made (or in your institution)? Do you want to take part in the production of a new South Africa or do you want to ‘talk to the world’? Is the main interest on national heritage or in international visibility? (world class City in Africa=Johannesburg; (evolution of culture) → Are museums still colonial spaces? Why (not)? What about your institution in particular? → Is there a specific narration/ideology behind the museum?
- 4) Does the museum narrate? Is it necessary to narrate to reach the public? In which way is the museum able to narrate? What does the narration tell the visitor? Is it a narration of power and knowledge?

- 5) What is (academic) knowledge and in which way is (or was) it assembled? Which (and whose) knowledge is made (in)visible in the practice of exhibitions (archive and public)? In which way is heritage defined? What is (in)visible? → Do you think museums have developed into a ‚contact zone‘?
- 6) Would you say that museums are instruments of nation building in South Africa? Why? What role do indigenous groups play in this regard? Are museums institutions of empowerment for indigenous groups? Do they create new respect for San/Zulu etc.? Is there a difference between older and newer exhibitions? What and why?
6a) What does the term traditional in an South African context mean? Who has the power to decide what is to be defined as traditional? → What role do traditions and customs of indigenous groups play in the process of building a new South Africa and in which way does this influence academic research and its (public) representations?
- 7) If you could what would you change in exhibitions/in the exhibition of your institution? What are your ideas on the future of (ethnological/anthropological/archaeological) exhibitions/museum (in South Africa)?

A.1.2 Grundlage für die Expertengespräche in Deutschland: Fragenkatalog zum Thema „Ethnologische Museen und Kolonialismus“

- 1) (Seit wann) Arbeiten Sie für das/ein Museum? Warum sind Sie an (ethnologischen) Museen und Ausstellungen interessiert? Haben Sie ein besonderes Interesse an der Erforschung und Darstellung eines spezifischen Feldes oder einer bestimmten Personengruppe?
- 2) Was denken Sie: Sind ethnologische Museen geeignete Institutionen, um ‚Weltkulturen‘ darzustellen? In welchem Verhältnis stehen dabei Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen Gruppen? Welchen Einfluss haben politische,

soziale und akademisch-wissenschaftliche Entwicklungen auf die Darstellung bestimmter gesellschaftlicher (oder kultureller) Gruppen? Welche Rolle spielen die Ansprüche von *source communities*? Welchen Einfluss haben die *source communities* auf ihre öffentliche und wissenschaftliche Darstellung?

- 3) Was würden Sie sagen: Wen versucht Ihre Institution direkt anzusprechen und ins Museum einzuladen (relevante Öffentlichkeit)? Welchen Eindruck von ‚Weltkulturen‘ wollen Sie vermitteln? Inwiefern agiert die Ausstellung des Museums dabei als ‚Identitätsfabrik‘? → Sind (ethnologische) Museen Ihrer Ansicht nach noch immer koloniale Räume? Warum (nicht)?
- 4) Versucht Ihr Museum eine spezifische Geschichte zu erzählen? Welche ist das Ihrer Ansicht nach? Sind Museen überhaupt in der Lage, mit Objekten zu erzählen bzw. sollte/kann das ein Ziel sein? Ist das Erzählen notwendig um die Öffentlichkeit zu erreichen? Würden Sie Mieke Bals These zustimmen, dass sich in ethnologischen Museen immer auch die Geschichte von Macht/Wissen nachvollziehen lässt?
- 5) Was halten Sie von dem Konzept des Museums als *contact zone*? Was bedeutet dieses Schlagwort für die Forschungs- und Ausstellungspraxis in Ihrer Institution? Welche Bedeutung hat die Präsentation akademischen Wissens in Ihrer Institution? Welche Formen des Wissens können in musealen Ausstellungen aufbereitet werden?
 - 5a) Gibt es Modelle, Konzepte, Begriffe aus der ethnologischen Forschung, die sie für besonders wichtig bzw. besonders problematisch halten? Wie geht Ihr Museum mit dieser Problematik um? In welchem Verhältnis stehen Kunst und Wissenschaft innerhalb Ihres Museums?
- 6) Wenn Sie könnten, was würden Sie innerhalb der Ausstellung Ihres Museums sofort ändern (oder auch stärker betonen)? Wie denken Sie, werden sich ethnologische Museen zukünftig entwickeln?

A.2 Liste der Interviewpartner – Expertengespräche in Deutschland und Südafrika

Hinweis: Aufgeführt sind im Folgenden in chronologischer Reihenfolge die Interviews, die in direktem Zusammenhang mit den Projekten und Ausstellungen stehen, die in der vorliegenden Studie diskutiert werden. Weitere Interviewpartner habe ich an verschiedenen Institutionen in Deutschland und Südafrika getroffen. Auch von ihrem Wissen habe ich profitiert. Sie sind in die Danksagung eingeschlossen, die dieser Dissertation vorgeschaltet ist. Von den durchgeführten Interviews wird nur eines im Text zitiert. Es handelt sich um das Telefon-Interview mit Giselher Blesse vom 16. März 2016.

A.2.1: Gesprächspartner in Südafrika

David Morris – Leiter Abteilung Archäologie, McGregor Museum Kimberley – Interview in Kimberley am 02. Oktober 2014

Amanda Esterhuysen – Wissenschaftliche Mitarbeiterin, Rock Art Research Institute University of the Witwatersrand – Interview in Johannesburg am 16. September 2015

Lara Mallen - Wissenschaftliche Mitarbeiterin, Origins Centre Johannesburg – Interview in Johannesburg am 16. September 2015

Pippa Skotnes – Michaelis Professor of Fine Art, Director of the Centre of Curating the Archive, University of Cape Town – Interview in Kapstadt am 23. September 2015

Gerald Klinghardt – Social History Collections Department, IZIKO Museums of South Africa, Kapstadt – Interview in Kapstadt am 23. September 2015

Geoffrey Blundell – Wissenschaftlicher Mitarbeiter, Rock Art Research Institute University of the Witwatersrand – Interview in Johannesburg am 29. September 2015

A.2.2: Gesprächspartner in Deutschland

Peter Messenhöller – Leitung Bildung und Vermittlung am Rautenstrauch-Joest-Museum Köln, Museumsdienst Köln – Interview am 21. Januar 2016

Clara Himmelheber – Kuratorin Afrika, Rautenstrauch-Joest-Museum Köln – Interview in Köln am 21. Januar 2016

Prof. Dr. Wiebke Ahrndt – Direktorin, Übersee-Museum Bremen – Interview am 25. Februar 2016 in Bremen

Susanne Hammacher – Leitung Abteilung Bildung und Vermittlung, Übersee-Museum Bremen – Interview am 25. Februar 2016 in Bremen

Dr. Miriam Schultze – Leiterin Abteilung Bildung und Vermittlung, GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig – Interview am 03. März 2016 in Leipzig

Marghereta von Oswald – Kuratorin des Interventionsprojekts „Objektbiographien“ im Humboldt-Lab Dahlem – Interview am 09. März 2016 in Berlin

Monika Zessnik – Kuratorin für den Bereich Nordamerika, Kuratorin Bildung und Vermittlung am Ethnologischen Museum Berlin – Interview am 09. März 2016

Giselherr Blesse – ehemaliger Kurator für den Bereich Afrika, GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig – Interview am 16. März 2016 via Telefon

Nanette Jacomijn Snoop – Leiterin Staatliche Ethnographische Sammlungen Sachsen – Interview am 23. Mai 2016 in Dresden

A.3 Expertengespräch mit Giselher Blesse (ehemaliger Kurator des Grassi-Museums für Völkerkunde zu Leipzig, Abteilung Afrika) am 16. März 2016 (via Telefon) – Transkription (*nicht in der Version zur Veröffentlichung enthalten*)

A.4 Konzeptpapier Dauerausstellung „Afrika – Völker und Kulturen“, Grassi Museum für Völkerkunde zu Leipzig (*nicht in der Version zur Veröffentlichung enthalten*)